

Dibujos de JUAN
CONCHILLOS
FALCÓ (1641-1711)
Catálogo razonado

VÍCTOR MARCO

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica



ICB
INSTITUTO CEÁN BERMÚDEZ

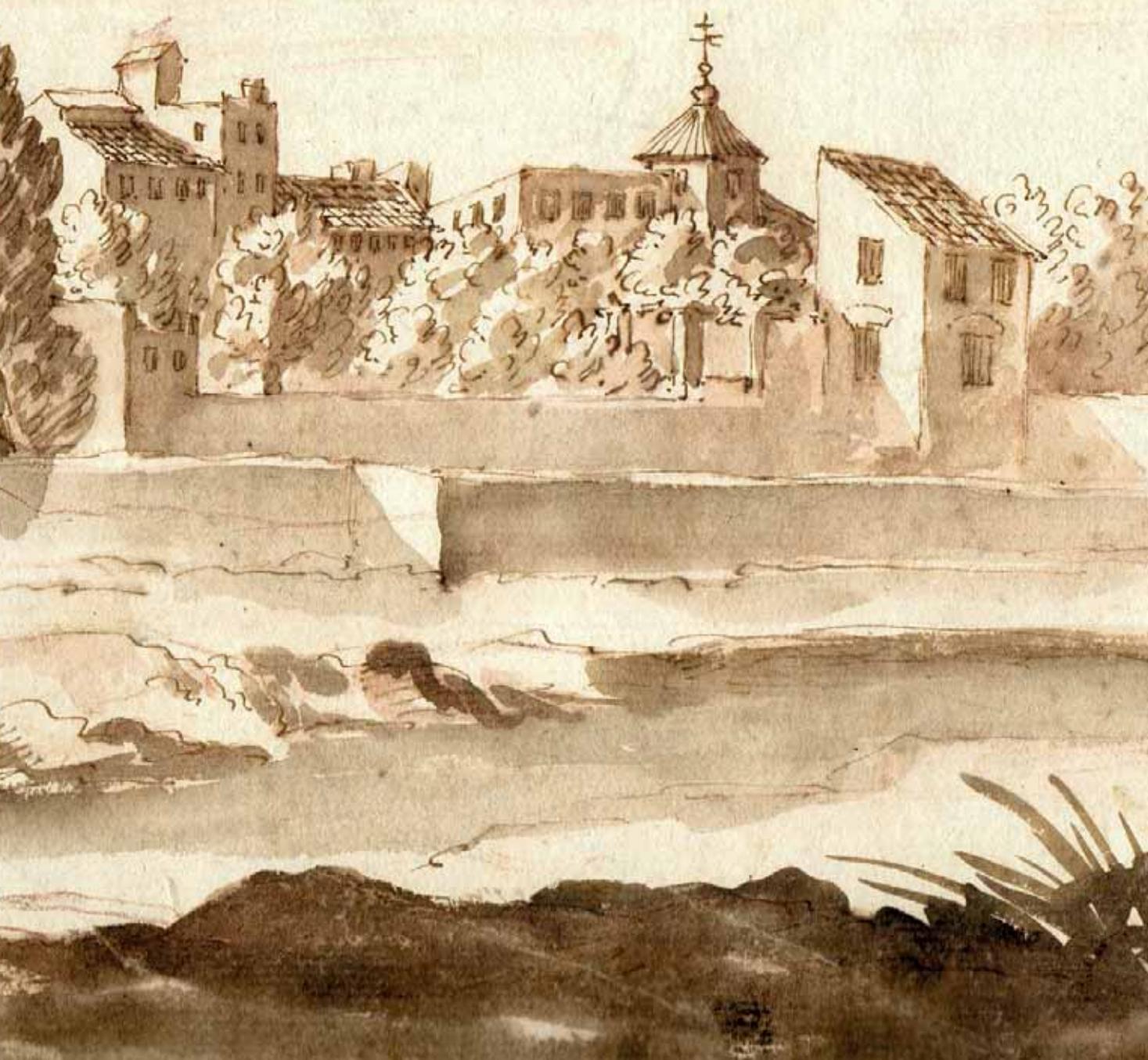


Imagen de cubierta: Juan Conchillos Falcó, *Hombre abatido con expresión de horror. «El ángel caido»* (cat. 50). 1697. Lápiz negro y clarión sobre papel de estraza verjurado preparado con pigmento azul, 290 x 430 mm. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid
www.ceeoh.es

Fundación Cañada Blanch
C/ Jorge Juan, 4 – 46004 Valencia
www.fundacioncanadablanch.org

Instituto Ceán Bermúdez
C/ Ruiz de Alarcón, 13 – Madrid

Coordinación, edición, realización y producción:
Centro de Estudios Europa Hispánica

© del texto: Víctor Marco, 2026
© del «Apéndice»: Gloria Solache Vilela, 2026
© de esta edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2026
Fundación Cañada Blanch, 2026
Instituto Ceán Bermúdez, 2026
© de las imágenes: ver «Créditos fotográficos»

Colaboran:
Museo de Bellas Artes de Valencia
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Diseño:
PeiPe Diseño y Gestión

Fotomecánica:
Museoteca

Impresión:
Advantia Comunicación Gráfica

ISBN: 978-84-18760-61-7
DL: M-48-2026

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).





Juan Conchillos Falcó: un recorrido por su biografía y sus obras

Fue verdaderamente hombre amabilísimo, humilde, modesto y ejemplarmente virtuoso y honrado, y de una masa de ángel¹.

Con estas palabras definió el pintor y tratadista Antonio Palomino la personalidad de Juan Conchillos (Valencia, 1641-1711), una de las figuras más sobresalientes de la pintura valenciana de finales del siglo XVII. Gracias a su breve semblanza, a la que realizó en el XIX Marco Antonio de Orellana y a las noticias documentales localizadas en distintos archivos durante las últimas décadas, pude elaborar la primera biografía moderna de este pintor. Conchillos había permanecido injustamente olvidado, sin duda porque el grueso de su producción pictórica se concentra en la ciudad de Valencia, sobre todo en los almacenes y depósitos de su Museo de Bellas Artes, y algunas obras todavía en un deficiente estado de conservación². Aunque este estudio sobre Conchillos se centra en su faceta de dibujante, para presentar un catálogo razonado de su producción sobre papel es necesario trazar una biografía más completa y detallada que permita conocer mejor al artista y su obra pictórica, porque de ella, como tendremos ocasión de comprobar, derivan una serie de datos imprescindibles para una correcta organización y comprensión de su corpus de dibujos.

PRIMEROS AÑOS Y ETAPA DE FORMACIÓN (1641-1659)

Palomino —primer biógrafo del pintor y cuyas noticias resultan en general bastante fiables, puesto que Conchillos y él mantuvieron una estrecha amistad— situó su fecha de nacimiento en 1641, año que coincide con el propuesto por el barón de Alcahalí,

¹ Palomino 1724/1986, p. 385.

² Véase Marco 2021, pp. 241-247.



RADIX AMA
Y

RA VIRENTI
VAS SALDRÁ

La práctica del dibujo en la Valencia del siglo XVII

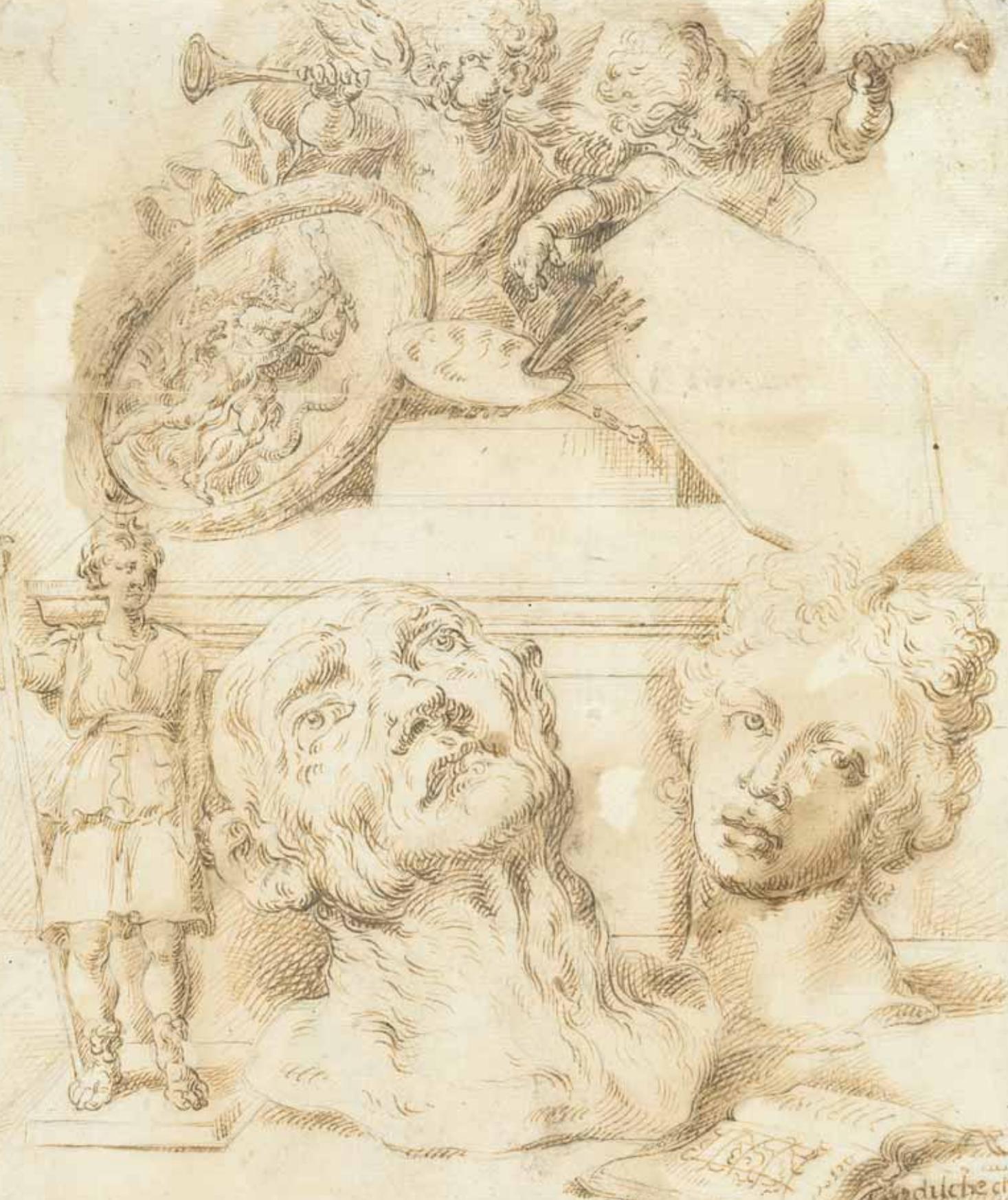
LOS RIBALTA Y EL NATURALISMO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO (1600-1630)

Francisco Ribalta (Solsona, Lérida, 1565 – Valencia, 1628)

A comienzos del siglo XVII, con la llegada de Francisco Ribalta a la ciudad, la escuela valenciana de pintura iniciaba un nuevo camino hacia una estética naturalista que rompía con el languideciente manierismo que todavía practicaban algunos discípulos e imitadores de Juan de Juanes. Ribalta se instaló en Valencia en febrero de 1599, posiblemente atraído por las oportunidades que brindaba la nueva fundación del arzobispo Juan de Ribera, el Colegio de Corpus Christi, con el que dotó a la ciudad de un seminario inspirado en los ideales del Concilio de Trento. El prelado, gran mecenas de las artes, destacó por su gusto refinado y cosmopolita, que cultivó gracias al conocimiento directo de los principales centros artísticos de la península —Madrid, Toledo, Sevilla—, y también porque, a través de correspondientes, se mantuvo al tanto de las novedades surgidas en la Italia contrarreformista¹.

Valencia ofrecía a Juan de Ribera un panorama pictórico anticuado, anclado en un manierismo desfasado, y para la decoración de su Colegio de Corpus Christi hubo de recurrir a numerosos pintores foráneos e importar muchas obras de Italia. Aun así, por evidentes cuestiones prácticas, también necesitó los servicios de pintores establecidos en la ciudad, como Ribalta, que acabó convirtiéndose en uno de sus predilectos. Al margen de sus habilidades técnicas, se había formado en Madrid y había tratado a artistas de la talla de Juan Pantoja de la Cruz, Vicente y Bartolomé Carducho o Blas de Prado, pero también estaba familiarizado con las pinturas de El Escorial, crisol de las últimas experiencias internacionales, que Juan de Ribera conocía bien y deseaba para su nueva fundación.

¹ Véase Marco 2021, pp. 145-146.



Juan Conchillos Falcó y el dibujo

El nombre de Juan Conchillos lleva mucho más tiempo vinculado al campo del dibujo que al de la propia pintura, pero no porque fuera mejor dibujante que pintor. La razón es otra: la mayor parte de su obra pictórica se concentra en Valencia y durante largas temporadas ha estado confinada en los almacenes del Museo de Bellas Artes de la ciudad, sin que la comunidad académica tuviese acceso a ella para estudiarla y valorarla. De hecho, tanto su primera biografía «moderna» como su primer catálogo de obras son relativamente recientes, y se inscriben dentro de un estudio dedicado a la escuela valenciana del siglo XVII en su conjunto¹. Sin embargo, ya desde antiguo las fuentes destacaban la gran afición y habilidad de Conchillos para el dibujo, y sus obras sobre papel fueron muy apreciadas por los coleccionistas, hasta el punto de que resulta extraño encontrar una colección importante centrada en los antiguos maestros donde no haya algún apunte de su mano. Por su destreza y calidad podríamos pensar que la importancia de su obra gráfica radica simplemente en el terreno de lo «plástico», pero la trascendencia de Conchillos como dibujante es aún mayor, porque, como enseguida veremos, en Valencia supuso el culmen de la tradición vernácula del Seiscientos y sentó las bases del devenir artístico en el siglo siguiente. Se abordan en este capítulo diversos aspectos relacionados con el estudio de sus dibujos, desde su fortuna crítica hasta el valor que el pintor les otorgaba en el proceso creativo o como herramientas para la docencia. Sigue un nuevo catálogo razonado, donde se depuran algunas atribuciones incorrectas y se incluyen un buen número de obras que hasta este momento permanecían catalogadas como anónimas.

LA CONSTRUCCIÓN DE SU CORPUS GRÁFICO

Como no podía ser de otra manera, la primera valoración del Conchillos dibujante en la historiografía del arte llegó de la mano de Antonio Palomino, a quien, como ya hemos visto, le unió una estrecha amistad desde que se conocieron en Madrid entre

¹ Véase Marco 2021, pp. 241-247 y 379-381.



Catálogo razonado de dibujos



TEMAS RELIGIOSOS

Componen el primer apartado de la clasificación temática en que se ha dividido el corpus de dibujos de Juan Conchillos los de asunto religioso. Son un total de treinta y cuatro obras, casi todas conservadas en museos, instituciones y colecciones particulares españolas. Esta superioridad numérica con respecto a los dibujos de otras temáticas se justifica por la primacía de la pintura religiosa en la práctica pictórica del Seiscientos frente a otros géneros considerados entonces menores, como el bodegón y el paisaje, pero se explica también por el tipo de clientela, pues tanto el clero como otros miembros de aquella sociedad devota demandaban, en consonancia con la religiosidad del momento, obras destinadas a iglesias, conventos, capillas y espacios privados de devoción.

Este conjunto puede dividirse a su vez en dos subapartados según sus características formales y técnicas. El primer grupo incluye diecinueve estudios de figuras y partes, aunque debe tenerse en cuenta que algunos se han perdido, como los *Ángeles* del Instituto Jovellanos de Gijón (cat. 9), o se encuentran en paradero desconocido, como el boceto para las pinturas del órgano del monasterio de San Miguel de los Reyes (cat. 34). De este último ejemplo no se conoce ningún dato técnico, pero todos los demás comparten la característica de haberse realizado con medios secos, con un claro predominio del lápiz negro combinado con el clarión. Aunque ésta es la técnica dominante, también hay casos en los que al blanco y el negro se suma el rojo, como puede apreciarse en el *Álbum Lassala* (cat. 10-11). En los papeles empleados no se aprecia en cambio una preferencia concreta, pues varían considerablemente en tamaño y color, aunque hay un predominio evidente del papel de estraza, muchas veces verjurado, cuya superficie imperfecta y rugosa resulta más adecuada para el dibujo a lápiz. Por la función que cumplieron estas obras como ideas previas o ejercicios de práctica, ninguna de ellas está firmada, pero Conchillos fechaba este tipo de materiales, lo cual permite asignar con seguridad la gran mayoría a su producción.

El motivo con mayor presencia en este subapartado son los ángeles, con más de un tercio de los dibujos. Esta docena de hojas abarca un amplio arco cronológico, entre la década de 1680 y 1700, y permite apreciar la variedad de técnicas empleadas por Conchillos. Su aspecto responde a las recomendaciones establecidas en los tratados artísticos del Seiscientos, tal y como describía Pacheco en su *Arte de la pintura*: «Puéndese pintar también Ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños volando, pero con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los Ángeles mancudos, y calzados de coturno o descalzos, con túnicas talares [...]»¹.

También encontramos en este grupo de estudios de figuras y partes algunas representaciones de Cristo. Sus cuidadas anatomías habrían permitido incluirlos también con las academias masculinas, pero su caracterización detallada como obras de tema religioso me ha llevado a incluirlas en este apartado. Entre los conservados destaca el de la Biblioteca Nacional de España (cat. 15), buen ejemplo de cómo reutilizaba Conchillos este tipo de diseños en diferentes composiciones. Resulta muy curioso que en la producción de un dibujante tan prolífico como él sean tan escasas las representaciones

¹ Pacheco 1649/1990, pp. 86-87.

8. *Estudio de un niño desde diferentes puntos de vista*

Hacia 1700

Lápiz negro y clarión sobre papel de estraza preparado con pigmento azul

295 × 390 mm

Colección particular

Inscripciones y marcas: Ligeros desgastes, marcas de plegado y faltas del soporte en los ángulos superior derecho e inferior izquierdo.

Procedencia: Adquirido por su actual propietario en Barcelona, Artur Ramon Art.

Bibliografía: Inédito.

Este dibujo, único dentro del corpus de Conchillos, reviste especial interés porque incluye estudios de una misma escultura infantil desde ocho puntos de vista diferentes. Debió de ser José García Hidalgo quien instruyese a Conchillos en esta práctica que consideraba absolutamente imprescindible. Como explicaba en sus *Principios*, lo más complicado era representar modelos infantiles en irregulares y complicados escorzos, especialmente en vuelo, para lo cual suministraba numerosos ejemplos en su tratado y aconsejaba que los pintores se sirvieran de modelos y estatuas para alcanzar mayor destreza.

El lápiz negro característico del pintor presenta aquí un trazo seguro, pero menos enérgico y más redondeado que en sus academias masculinas, pues mujeres y niños requerían una atención especial por su particular fisionomía y el hecho de que no participaban como modelos en las academias de dibujo del natural. En los cinco dibujos del registro superior se aprecia el giro de la escultura hacia la derecha, y el objetivo del ejercicio parece captar los volúmenes, la luz y los complicados escorzos, pues se omiten todo tipo de detalles, como la ejecución minuciosa de los dedos de las manos y los pies. En los tres apuntes de la parte inferior, que corresponden a sendas vistas de la escultura tumbada, Conchillos logró, con su habitual maestría, tres complejas figuras escorzadas que le serían útiles en sus rompimientos de gloria para representar ángeles en vuelo.



Cat. 8

13. *Cristo muerto*

1693

Lápiz negro y clarión sobre papel de estraza preparado grisáceo

298 × 412 mm

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D-2186

Inscripciones y marcas: Fecha autógrafa a lápiz en la parte central del registro inferior: «En 18 de feº / 1693». Sobre el año, numeración a pluma con tinta dorada, correspondiente al catálogo redactado por Tormo en 1929: «113». Restos de numeración manuscrita a tinta, prácticamente ilegible, en el ángulo inferior izquierdo. Inscripción a tinta negra en el ángulo superior derecho: «Juan de Conchillos Valenci.º». En el ángulo inferior derecho, sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sobre el soporte secundario, en el centro de la parte inferior: «Juan Conchillos»; y en la superior, numeración correspondiente al catálogo realizado por Velasco en 1941: «92».

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Tormo Monzó 1929, 75, núm. 113; Velasco Aguirre 1941, núm. 92; Angulo Íñiguez 1966, p. 24, lám. 25; Pérez Sánchez 1967, pp. 77-78; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 20, núm. 8; Espinós Díaz 1994, pp. 208-209; Espinós Díaz 1997, pp. 212-213.

Exposiciones: Valencia 1994; Sevilla 1997.

Conchillos concibió este Cristo yacente como un estudio académico a lápiz negro y clarión. El soporte, de un gris oscuro inusual en su producción, acentúa el sentido dramático de la escena. Además, sus enérgicos trazos paralelos refuerzan la oscuridad del fondo, y el clarión aplicado al torso y las potencias añade un efecto sobrenatural, provocando unos contrastes entre luces y sombras mucho más pronunciados de lo habitual. En esa posición semisentada, más que muerto parece estar en reposo, con el cuerpo relajado, la expresión serena, los ojos cerrados y la cabeza inclinada. Pudo servir de modelo para una Deposición o Entierro de Cristo. Conchillos abordó algunas composiciones vinculadas a este ciclo en la parroquia valenciana del Salvador, aunque fue ya en 1698.



Cat. 13

Eng Mar^o
1703



TEMAS PROFANOS

ACADEMIAS

Los dibujos de academias conservados constituyen el grupo más extenso de la producción de Juan Conchillos; quizá por eso sean los que hacen más reconocible a este artista tanto dentro como fuera de España. Lo componen treinta y nueve hojas sueltas repartidas en importantes colecciones particulares y públicas, nacionales y extranjeras, doce de las cuales proceden de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

La cronología de este material, anotado con precisión por Conchillos en la mayoría de las hojas, se sitúa entre el 6 de marzo de 1691, fecha del ejemplar más antiguo localizado (*Hombre que camina de frente y se agacha* [cat. 35]) y el 9 de febrero de 1704, cuando realizó el último conocido de estas características (*Hombre de espaldas agachado que levanta un brazo* [cat. 72]). Como ya hemos visto, en este arco de tiempo su academia se mantuvo en funcionamiento, aunque no se debe descartar que sus inicios fueran anteriores. También su cierre, debido a la enfermedad del pintor, tiene que posponerse como mínimo un año, al estar constatada su actividad en 1705.

Pese a que la mayoría de los dibujos que integran este bloque se encuentra fechada con una rigurosa precisión, ninguno de ellos lleva la firma del artista; todas las inscripciones que identifican al autor en estas hojas son apócrifas, realizadas en época posterior. A propósito de las inscripciones autógrafas que hacen referencia a la cronología cabe destacar dos cuestiones. Por un lado, llama la atención la costumbre de Conchillos de subrayar el día y el año, aunque hay excepciones: por ejemplo, en la academia más temprana (cat. 35) únicamente traza la línea bajo el día y en el *Hombre recostado durmiendo* (cat. 51), sólo bajo el año.

Ya vimos también que estas academias, fruto de la práctica del dibujo del natural, tenían un gran valor como modelos en el funcionamiento de los talleres, al convertirse en referencias del modo de hacer del maestro que los aprendices debían emular. Además, resultaban útiles porque permitían que los discípulos siguieran formándose en el estudio del pintor sin necesidad de que éste estuviera presente, simplemente copiando y siguiendo sus indicaciones.

Los principios o reglas de las academias hundían sus raíces en la Antigüedad, pero también en el estudio de las obras de grandes artistas posteriores. Los posados de los modelos en los talleres muchas veces imitaban alguna escultura conocida, según demuestran el *Hombre de pie con un paño agitado por el viento* (cat. 36) o el *Hombre de espaldas en posición defensiva* (cat. 73), inspirados respectivamente en la figura masculina del grupo de *Atenea y Marsias* de Mirón y en el *Gladiador Borghese* de Agasio de Éfeso. Conchillos conoció esta práctica en Madrid y la implantó en su academia valenciana, por lo que no es de extrañar que, a pesar de la originalidad y creatividad del artista, haya también algún préstamo de estampas o cartillas de dibujo como la de José García Hidalgo.

Como tendremos ocasión de comprobar en el catálogo, los préstamos de García Hidalgo en la producción sobre papel de Conchillos son abundantes y fáciles de rastrear. Uno de los más representativos es el *Hombre sentado sobre un sillar de espaldas* de la Biblioteca Nacional de España (cat. 56), que depende directamente de los *Principios para el estudio del nobilíssimo y real arte de la pintura*, la cartilla de dibujo del que fuera primero su condiscípulo y, con el tiempo, también maestro. Al margen de este ejemplo,

51. *Hombre recostado durmiendo*

1698

Lápiz negro y clarión sobre papel de estraza verjurado preparado con pigmento azul

420 × 290 mm

Bayona, Musée Bonnat-Helleu, 1395

Inscripciones y marcas: Fecha autógrafa a carbón en el lado inferior derecho: «En 4 No^e, / 1698». En el ángulo inferior izquierdo, en letras mayúsculas: Posible firma «IOANNES». Desgastes, pequeñas manchas de grasa en la parte derecha y bordes ligeramente rasgados.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Inédito.

Al no poderse aplicar la clásica medición por cabezas, este tipo de academias con figuras reclinadas solían considerarse las más difíciles de dibujar. Era indispensable que el modelo transmitiese una apariencia de relajación completa, ya que una postura rígida provocaría en el observador una reacción de incomodidad, y Conchillos lo logra a la perfección en este hermoso dibujo con su habitual empleo del lápiz negro y el clarión. Muestra a un hombre que reposa plácidamente, quizá dormido, en una pose similar al estudio de un *Cristo muerto* fechado en 1695 que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (cat. 15), aunque ambas obras se diferencian, precisamente, por la sensación que desprenden. El de Madrid posee una carga dramática del que éste, de expresión serena y relajada, carece y que Conchillos logra comunicar utilizando trazos energicos y representando las heridas de la Pasión.

Los modelos tumbados o recostados permiten al pintor recrearse en la musculatura del tórax y los abdominales. La zona del estómago se hunde y el pecho se eleva, lo que produce una silueta más estilizada. Aquí la cabeza reposa sobre la mano derecha, y el giro de la pierna izquierda oculta la zona genital, que en cualquier caso parece estar ya cubierta por una especie de paño. La perspectiva de *sotto in sù*, con los pies en primer término y la cabeza al fondo, también permite relacionar esta obra con la academia conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 59).



Cat. 51

62 1/2
42 1/2
an 1/2
miles
fat 1/2
hemp 1/2
42 1/2
167 1/2

ALEGORÍAS, MITOLOGÍAS Y NATURALEZAS MUERTAS

La escasez de obras profanas en el catálogo de Conchillos se explica porque en su época los comitentes eran fundamentalmente el clero y una escasa clientela laica que pedía casi en exclusiva obras religiosas para conventos, parroquias, capillas y oratorios privados. En la Valencia del siglo XVII la pintura mitológica y la alegoría fueron géneros minoritarios muy poco cultivados¹, pues el público interesado en ellos era una élite intelectual muy reducida que requería unos pintores diestros con los pinceles, pero también doctos y bien instruidos. En el capítulo tercero del libro noveno de su *Museo pictórico y Escala Óptica*, Palomino advertía del esfuerzo añadido que requerían estas representaciones. «Importa que el pintor sea hombre de algunas letras», decía, y recomendaba una serie de libros necesarios para la pintura de fábulas como *Las metamorfosis* de Ovidio o el *Teatro de los Dioses* de Baltasar de Vitoria. Para las figuras simbólicas o morales, remitía a la *Iconología* de Ripa².

Tampoco favorecía este tipo de pintura que las obras fuesen cuidadosamente supervisadas por veedores para el culto y la decencia. Cualquier representación que pudiera atentar contra el decoro, como los desnudos, era sancionada. Las academias masculinas eran la excepción, pero Palomino ya advertía que en ellas «hay más licencia, pero no para la deshonestidad y la lascivia»³. La representación del cuerpo femenino, por tanto, se abría camino en las manifestaciones de tema alegórico, porque permitían la presencia de figuras paganas siempre y cuando encarnaran conceptos morales.

Se conocen varios desnudos femeninos entre los dibujos de Vicente Salvador Gómez, familiar del Santo Oficio y censor de pinturas, y lo mismo podemos decir de Miguel March, de quien se conservan diversos ejemplos de alegorías y escenas mitológicas sobre papel y sobre lienzo⁴. La relación cercana de Conchillos con este último pudo ser determinante para que realizase alguna incursión en este género, pero no nos ha llegado ningún ejemplo. La *Alegoría de la Fama* (cat. 83), lejos de mostrar su desnudez, aparece envuelta en una túnica, pues probablemente sea el estudio de una figura destinada a alguna obra de tema religioso. Su lenguaje culto se manifiesta especialmente en la *Alegoría de la Pintura* (cat. 79) y en naturalezas muertas de lectura simbólica que, como *vanitas*, aluden a la fugacidad de la vida; pensemos en la *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* (cat. 75).

Los dibujos incluidos en este grupo están realizados a pluma, con tintas oscuras, sobre todo sepia, y sobre papeles verjurados de tonos claros. Los sombreados, a diferencia de lo que ocurría en sus dibujos a lápiz, se constituyen mediante trazos que en ocasiones se entrecruzan formando retículas. La *Alegoría de la Fama*, realizada con una técnica distinta y sobre una hoja teñida, constituye una excepción que probablemente se justifique por ser estudio para un lienzo. En este apartado se enmarcan dos interesantes composiciones de difícil lectura e idéntico título, *Supervivientes de un naufragio o una inundación avistando un barco* (cat. 81 y 82), que se diferencian del resto por estar realizadas sobre papeles preparados verjurados teñidos de azul. Aunque destruida, debe reseñarse aquí la *Naturaleza muerta con útiles de pintor. El estudio del artista* (cat. 78), donde Conchillos demuestra su dominio en la representación espacial y de objetos con un sentido cotidiano y carente de significado alegórico. En este dibujo abrió una ventana a través de la cual contemplar su taller y, quizás, su propio semblante, si es él el hombre retratado en una de las hojas.

¹ Marco 2021, pp. 109-113.

² Palomino 1715-1724/1795, pp. 216-220.

³ *Ibidem*, p. 141.

⁴ Marco 2021, pp. 109-113.

77. *Estudio para el frontispicio de un cuaderno de dibujos*

1676

Pluma y tinta parda sobre papel agarbanzado verjurado

258 × 208 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/13/1/64

Inscripciones y marcas: Inscripción a pluma y tinta marrón en el ángulo superior derecho: «1R». Sobre ésta, numeración moderna a lápiz: «39». Manchas de humedad y pérdidas del soporte en el ángulo inferior izquierdo, y en los bordes superior y derecho. En la parte central del borde inferior, sello de la Biblioteca Nacional de España en tinta azul (L398).

Procedencia: Madrid, José de Madrazo (1859); Madrid, Isidoro Gil de Madrazo (1889); adquirido por la Biblioteca Nacional de España (1889).

Bibliografía: Barcia 1906, núm. 373 (como Herrera el Viejo); Mayer 1911, p. 143 (como Herrera el Viejo); Brown 1975, p. 238 (como Herrera el Mozo), núm. 4; Martínez Ripoll 1978, p. 236 (como Herrera el Viejo); Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1985, p. 31 (como escuela madrileña o valenciana).

Este dibujo, incluido aquí por vez primera en el corpus de Conchillos, ha recibido distintas atribuciones y durante mucho tiempo estuvo vinculado a la escuela sevillana. Barcia lo atribuyó con reservas a Francisco de Herrera el Viejo y Mayer, en su estudio sobre la pintura en Sevilla, le secundó. Brown planteó la posibilidad de que fuera obra de Herrera el Mozo, pero su propuesta no caló en la historiografía española y Martínez Ripoll recuperó la adscripción inicial. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez retiraron la obra del catálogo del pintor, indicando, con acierto, una posible pertenencia a la escuela madrileña o valenciana.

Tanto la técnica como los modelos de este dibujo responden a las formas habituales de Juan Conchillos. La atribución, además, no ofrece ningún tipo de dudas, puesto que se trata de un estudio previo o esbozo muy similar al ejemplo anterior (cat. 76), firmado y fechado en 1676, y concebido como frontispicio para un cuaderno personal de dibujos hechos en Madrid. Realizado como aquél a pluma y tinta parda, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional varía la tonalidad del papel empleado, más claro. El escudo es idéntico en ambos casos, aunque aquí carece de la inscripción en el campo. Además, ni su posición ni la de los querubines que lo sostienen es la misma: en el dibujo anterior la visión es lateral y en éste, prácticamente frontal. Este punto de vista permitió a Conchillos ser más prolífico en detalles, representando un escudo de formas más sinuosas, como puede apreciarse en sus lambrequines y sus lemas. Resulta más minuciosa la descripción de la parte superior, rematada por una venera y una corona de tres arcos en la que se distinguen perfectamente la diadema, el forro y un florón central como único exorno. Tras éste penden dos paños que, como los lemas, son agitados por el viento, confiriendo gran sensación de movimiento al conjunto. Los querubines vuelven a actuar como soportes y se encuentran representados en posiciones escorzadas, pero esta vez con los rostros muy bien definidos. Los modelos infantiles siguen siendo deudores de Carreño, pero en los rasgos del de la derecha ya se observa el estilo más personal del valenciano.



Cat. 77



Emio he no
1704

APÉNDICE

El papel azul y el dibujo: Juan Conchillos Falcó

Gloria Solache Vilela

La elección de los materiales en la creación de una obra de arte influye directamente en su resultado final. Esto es especialmente cierto en el caso del dibujo, donde el artista debe tener un conocimiento profundo tanto de las características del papel, que es un soporte frágil, como de la técnica que va a emplear. No se logra el mismo efecto dibujando con pluma y tinta sobre un papel de alta calidad, con una superficie lisa y bien encolada, que sobre uno imperfecto. Tampoco es igual hacerlo sobre el habitual papel blanco que sobre una hoja de otro color. Un dibujante experimentado comprende estos matices y selecciona los materiales en función de sus objetivos.

En este capítulo se analiza el uso del papel azul en los dibujos de Conchillos a la luz de la técnica empleada, situándolo en el marco de la tradición iniciada por los pintores del Renacimiento. La investigación se enmarca en un contexto internacional de creciente interés por este soporte, en consonancia con diversas iniciativas desarrolladas a lo largo de 2024. Entre ellas, destacan la exposiciones organizadas por el J. Paul Getty Museum en Los Ángeles, la Christ Church Picture Gallery en Oxford y The Courtauld Gallery en Londres¹. Asimismo, las actas del congreso *Venice in Blue: The Use of Carta Azzurra in the Artist's Studio and in the Printer's Workshop, ca. 1500-1550*, organizado en 2021 por la University of St Andrews de Escocia, han supuesto un avance significativo en el conocimiento del papel azul y su uso en el dibujo entre los siglos xv y xviii.

Cuando un artista opta por un papel de color diferente al blanco declara su intención de trabajar sobre un fondo más oscuro. Esto requiere el uso de técnicas de dibujo en blanco para acentuar contrastes, modelar sombras y resaltar las luces de la composición, práctica que los tratadistas del Renacimiento describieron en sus textos. Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura* (1482-1519), recomendaba el papel coloreado para copiar modelos del natural, resaltando las luces con clarión: «Los Pintores para dibujar

¹ *Drawing on Blue Paper: European Drawings on Blue Paper, 1400s-1700s*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 30 de enero – 28 de abril de 2024; *On Coloured Ground: Drawings on Coloured Papers by Italian Old Masters*, Oxford, Christ Church Picture Gallery, 31 de julio – 11 de noviembre de 2024; y *Drawn to Blue: Artists' Use of Blue Paper*, Londres, The Courtauld Gallery, 4 de octubre de 2024 –26 de enero de 2025.

Créditos fotográficos

© 2025 Institut Amatller d'Art Hispànic: fig. 14 • © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado: pp. 134, 170-171, 232, 388; figs. 1, 23, 56, 63, 77, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111; cat. 3, 14, 20, 22, 42, 53, 68, 69, 72, 74, 79, 80, JAC5, JAC6, JAC7, JAC8, JAC13, R5, R7, R8, R20, R23 • © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 22 • Biblioteca de la Real Academia Española: figs. 46, 64 • Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic: fig. 60 • © Biblioteca Digital del Museo Nacional del Prado: figs. 42, 69, 81, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97 • © BNE: figs. 2, 24, 26, 28, 29, 34, 35, 41, 43, 44, 48, 49, 57, 59, 66, 70, 99; cat. 15, 23r, 23v, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 44, 47, 52, 55, 56, 64, 77; JAC1, JAC4, R15, R17, R25 • Camarín del convento de clarisas de la Santa Faz, Alicante / Foto © Paco Alcántara: p. 16; figs. 4, 5, 6, 7, 8, 72, 73, 74 • Cantor Arts Center at Stanford University: cat. 63 • Catedral de Málaga: fig. 40 • Colección Abelló: fig. 71 • Colección Bancaja, Valencia: figs. 11, 78, 79 • Colección Félix Palacios, Zaragoza: cat. R19 • Colección Gabriel Terrades, París: cat. 12, 83 • Colección Juan Várez, Madrid: cat. 70 • Colección Litz, Nicosia (Chipre): fig. 39 • Colección Manuel Puig: cat. 73 • Colección particular: cat. R24 • Colección particular: figs. 10, 12 • Colección particular / © Foto: Paco Alcántara: fig. 3 • Colección particular, Madrid: cat. 62 • Colección particular, París: cat. R3 • Colección particular, Valencia / © Foto: Paco Alcántara: fig. 25 • Colegio de Corpus Christi, Valencia: fig. 19 • Courtesy National Gallery of Art, Washington: fig. 98 • © Fernando Durán: fig. 80 • Foto cedida por el Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid: cat. 32 • Fundación Focus Abengoa, Sevilla: fig. 15 • © Foto: Javier Romeo / cortesía de la Diputación Provincial de Zaragoza: cat. 61 • Galerie Terrades, París: cat. 12, 83 • Galería José de la Mano: figs. 20, 30, 36, 45, 53, 76; cat. 8, 18, 34 • Gallerie degli Uffizi, Florencia. Gabinetto Disegni e Stampe, 10331 S: cat. R1 • © Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Michèle Bellot: cat. 54 • Hispanic Society of Museum and Library, Nueva York: cat. JAC3, R6 • Institute of Arts, Detroit. Museum Purchase, Hill Memorial Fund: cat. 94, 95 • © Instituto Ceán Bermúdez, Madrid: pp. 172, 300; figs. 33, 54, 61; cat. 1, 58, 60, 76 • Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Ministerio de Cultura: fig. 52 • J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. Purchased with funds provided by the Disegno Group, 2019.119: cat. R22 • La Salle University Art Museum, Philadelphia, PA: cat. 41 • © Musée Bonnat-Helleu, Bayonne / cliché: A. Vaquero: cat. 51 • Museo Casa de la Moneda, Madrid, España: fig. 62 • Museo Civico, Tesoro di Loreto, Chiusa: fig. 102 • Museo Histórico Municipal, Valencia. Ayuntamiento de Valencia / © Foto: Paco Alcántara: fig. 101 • Museo de Bellas Artes de Córdoba, Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía: cat. R9, R10, R11 • Museo de Bellas Artes de Valencia / © Foto: Paco Alcántara: p. 66; figs. 9, 13, 16, 17, 21, 27,



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN 2026,
TRICENTENARIO DE LA MUERTE DE ANTONIO PALOMINO,
PINTOR, TEÓLOGO Y TRATADISTA RECORDADO AQUÍ
COMO MAESTRO, AMIGO, COMPAÑERO DE VIAJE
Y AUTOR DE LA PRIMERA BIOGRAFÍA
DE JUAN CONCHILLOS FALCÓ.