



Herrera
el Mozo
y el Barroco total

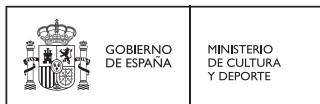
Herrera *el Mozo* y el Barroco total

EDICIÓN A CARGO DE
Benito Navarrete Prieto

Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023

Esta exposición está dedicada a Plácido Arango,
presidente del Real Patronato del Museo del Prado (2007-2012),
a quien tanto gustaba Herrera el Mozo

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición
Herrera el Mozo y el Barroco total,
celebrada en el Museo Nacional del Prado,
Madrid, entre el 25 de abril y el 30 de julio de 2023.



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

CON EL PATROCINIO DE



Fundación Amigos
Museo del Prado

CON LA COLABORACIÓN DE



MADRID

ENSAYOS

Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total 15

BENITO NAVARRETE PRIETO

La Academia de Sevilla y el dibujo del natural 47

PETER CHERRY

El triunfo en sombras: Francisco de Herrera en la corte de Madrid 67

ÁNGEL ATERIDO

Francisco de Herrera el Mozo, generador de espacios para la Monarquía hispánica 89

ANTONIO GARCÍA BAEZA

Francisco de Herrera el Mozo y la arquitectura 103

BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

Herrera el Mozo de cerca. Análisis de su técnica y proceso creativo 119

MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN / LAURA ALBA / JAIME GARCÍA-MÁIQUEZ / LOLA GAYO / MAITE JOVER

CATÁLOGO

BENITO NAVARRETE PRIETO [B.N.P.]

ÁNGEL ATERIDO [A.A.] / ANTONIO GARCÍA BAEZA [A.G.B.] / ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ [A.M.P.]

1. De aprendiz con Francisco de Herrera el Viejo 127
 2. El «soggiorno» romano 139
 - 2.1. Diseños del llamado «Groupe Cittadini» 147
 3. «El mejor Apeles de España» 161
 4. Herrera pintor en la corte. El prestigio y la clientela 179
 - 4.1. Las Fundaciones de Luis García de Cerecedo y María Antonia de Herrera 180
 - 4.2. Pinturas para la iglesia del convento de San Agustín de Madrid 190
 5. «Porque era de genio muy ardiente y voraz». Herrera dibujante 215
 6. Fiesta pública y escenografías teatrales 245
 - 6.1. Las fiestas por el nuevo culto a san Fernando 262
 - 6.2. Herrera escenógrafo 269
 7. En defensa de los pintores-arquitectos: Herrera maestro mayor de Obras Reales 277
- Cronobiografía de Francisco de Herrera el Mozo 285
- ANTONIO GARCÍA BAEZA
- Bibliografía 294
- Índice onomástico 306



Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total

BENITO NAVARRETE PRIETO

A Alfonso E. Pérez Sánchez

*«Que en todos estos géneros es ygual
su ynteligencia y manejo y su zelo de seuillano»*

Juan de Tejada, 1671

*«Dime quién soy... dime quién soy... que vivo...
Revéleme el misterio...»*

Miguel de Unamuno, 1907

Francisco de Herrera Hinestrosa, mejor conocido como Herrera «el Mozo» (1627-1685) para distinguirlo de su padre Francisco de Herrera y Aguilar, Herrera «el Viejo» (h. 1590-1654), representa uno de los pocos ejemplos de artista total en nuestro barroco: se dedicó con igual fortuna al grabado, a la pintura, a la escenografía, a la retablistica, a la arquitectura y a la ingeniería, sin orden de prelación en las artes y apoyándose para el ejercicio y dominio de todas ellas en el principio del dibujo como base fundamental de la ideación, aspecto bajo el que subyace el intento de reivindicar el arte como práctica liberal. Para alcanzar la maestría en todos esos campos, consideró indispensable enriquecer el aprendizaje del dibujo con el estudio de las matemáticas, y por ello demandó la inclusión de esta disciplina en la formación académica del artista. Con su afirmación de que «los mayores pintores han sido arquitectos porque uniendo las líneas al dibuxo han conseguido la mayor perfección»¹, mostraba con claridad su decantación por una forma de entender el arte fruto de su estancia en Italia y del conocimiento de primera mano de las academias romanas.

A pesar de la trascendencia y la fama que tuvo en vida, Herrera ha sido un artista desafortunado, envidiado en su época y olvidado después. En 1986, Alfonso E. Pérez Sánchez, que consideró a Herrera un gran revulsivo de la pintura en Sevilla y Madrid, reivindicó su figura en la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700*². Esta ha sido la única oportunidad que hemos tenido hasta ahora para poder valorar el arte de nuestro protagonista y comprobar lo mucho que le deben los pintores de su propia generación, como Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi —que dieron sus mejores frutos en la segunda mitad del siglo xvii y que en cierta medida fueron también arrinconados por la historiografía—, y lo notorio que fue su legado, no solo como pintor o dibujante, sino también como «arquitecto inventivo»

—en afortunada denominación acuñada por Beatriz Blasco Esquivias³—, una faceta esencial para entender la verdadera dimensión de Herrera y el alcance de su obra, cuyo influjo permeó también, una y otra vez, en la de los artistas de generaciones posteriores. En cuanto a la recepción de su figura y su obra, consideramos que ha sido desafortunada debido a las escasas representaciones que conservamos de su quehacer. Sin embargo, en esta exposición monográfica que por primera vez le dedica el Museo del Prado después de los treinta y siete años transcurridos desde la colectiva citada más arriba, se ha conseguido reunir lo más importante de su producción y algunas novedades que sitúan al artista muy por encima de sus compañeros de generación, a lo que se une la apuesta por recuperar y restaurar algunas de sus obras más emblemáticas y también desconocidas, claves para poder reconstruir su personalidad artística. Desgraciadamente, nada nos ha llegado de su importante faceta como fresquista, pero fue por su dedicación a la pintura mural por lo que realmente se dio a conocer en Madrid a la vuelta de su periodo formativo en Italia, la que le otorgó el mayor prestigio y le abrió las puertas a grandes oportunidades de trabajo que culminarían con su nombramiento como pintor del rey y maestro mayor de Obras Reales⁴.

FAMA Y FORTUNA DE UN ARTISTA A QUIEN «LA OPINIÓN CELOSSA BRAMA»

Herrera fue siempre consciente de su superioridad, un rasgo de su carácter que le granjeó envidias y desencuentros pero que al mismo tiempo le hizo ser respetado entre los compañeros de generación. Si nos acercamos a los testimonios que nos han llegado sobre él en las fuentes documentales e historiográficas, sacamos como conclusión que fue una persona controvertida, de difícil carácter, envidiado, respetado y admirado a partes iguales. El tratadista contemporáneo Lázaro Díaz del Valle, por ejemplo, afirmaba que en «este año de 1658 vive en Sevilla ejercitando los pinceles con mucha virtud y aplicación al arte, y tiene fama por sus obras de ser excelente artífice»⁵. Otro de sus contemporáneos que lo conocieron y quedaron deslumbrados por su arte fue Fernando de la Torre Farfán, quien al hablar del *Éxtasis de san Francisco* (véase fig. 12), pintado en Sevilla en 1656-57, es decir, poco después de su regreso de Italia, consideró que su prestigio había superado al del padre, «con aver alcançado entonces el [apelativo] de Divino»⁶. En ese elogio se evidencia el orgullo local por el artista, que el mismo Farfán había expresado anteriormente al referirse a las «pinturas de nuestros sevillanos [...] los dos grandes Herreras, padre, y hijo»⁷, que engalanaron la facha-

da del palacio del marqués de Villamanrique durante las fiestas de Santa María la Blanca en 1665⁸. En su relación de estos fastos, Farfán elogió una de las obras de Herrera más excelsas y verdaderamente revolucionaria en su momento, el *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21), que «se respetará en todo siglo, por estudio virtuoso», y añadía un comentario sobre la acogida que tuvo la obra y el sentimiento que despertó entre sus pares a causa de ella y que le acompañará el resto de su vida: «[que hoy] asiste en los aplausos merecidos de la Corte, donde tiene atada la invidia a su conocimiento»⁹. Testimonios de primera mano como este nos permiten afirmar que la envidia que su trabajo suscitó tanto en Sevilla como en Madrid, era ya un lugar común en su época, de modo que el tópico de artista maldito que se generalizó en su biografía en la literatura posterior parte de una base real. Así se deduce igualmente del testimonio de otro de sus contemporáneos, el del canónigo y doctor en Teología Francisco Barrientos que, el mismo año de su fallecimiento —murió el 9 de junio de 1656 a los 53 años y fue enterrado en la catedral de Sevilla¹⁰—, componía un poema al mencionado *Éxtasis de san Francisco* justo en el momento en el que se estaba pintando —algo realmente excepcional— y donde de nuevo afloraba el lugar común de la envidia:

Tú en quien mostró la embidia mazilenta
su fuerza toda, i todo su despecho,
Herrera, a quien el Arte viene estrecho
porque el pulso de Apelles te alimenta
Oí tu efigie mejor lo representa
subiendo a el Austro un pálido pertrecho
Seraphín penitente, que dé el pecho
Manos, i pies de Xto es viva Empronta
El Tiziano en su túmulo te aclama
Protógenes te dexa el laurel solo
Trompas destronca dos a dos tu fama
tomándola por suia el roxo Apollo
que aunque la Opinión celossa brama
cairá a el primer accento que oiga Eolo.¹¹

Como veremos más adelante, es posible que uno de los pintores en los que Herrera despertó sentimiento de envidia fuera su colega Bartolomé Esteban Murillo, que había pintado meses antes su monumental *Visión de san Antonio de Padua* (véase fig. 13) para la capilla aneja a la de San Francisco en el costado norte de la catedral hispalense a instancias del mayordomo de fábrica y canónigo Alonso Ramírez de Arellano, responsable de la renovación de ambas capillas entre 1655 y 1666.

Otras virtudes de Herrera que se ponderan en sucesivos documentos son su inteligencia y su destreza. Así lo evidencia un interesante testimonio del canónigo Juan de Tejada a propósito de los dibujos preparatorios para el retablo de la Virgen de los Reyes y para la urna de San Fernando en 1671 (cat. 63 y 64), enviados desde Madrid a la catedral de Sevilla y respaldados tanto por los canónigos como por la reina Mariana de Austria, de quien nuestro pintor fue protegido¹². Así, esta proponía que se aprobaran los referidos diseños, que habían llegado marcados y diferenciados con un terciopelo carmesí, no solo porque «su ynteligencia y habilidad [de Herrera] es tan general para todo lo que en esta obra se neçesita», sino porque era capaz de «conseguir por quatro, verbigratia, lo que por ocho no se auía de hacer tan bueno»; todo ello sin olvidarse de mencionar su «zelo de seuillano pues ofreçe ir a esta obra a Seuilla»¹³. En los diseños presentados se advierte un conocimiento claro de las matemáticas, ciencia que Herrera aprendió —según manifestaba él mismo— de su maestro, el capitán de Infantería don Francisco de Ruesta¹⁴, profesor de matemáticas y piloto mayor de la Casa de Contratación de Sevilla. Este conocimiento explica que en el memorial en defensa del pintor-arquitecto que dirigió a Carlos II (cat. 67), el Mozo incluyera la necesidad de enseñar esta disciplina; y también su posterior deseo, manifestado en 1680, de impulsar una academia de matemáticas¹⁵. Curiosamente, entre los artistas a los que el cabildo de la catedral hispalense solicitó una valoración de esos diseños figuraba Murillo, al que se invitó expresamente, pero que finalmente no compareció, actitud sobre la que planea la sombra del desplante.

Similares elogios se vertieron en el escrito de defensa de la elección del diseño de la planta para la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en el que los canónigos daban gracias al rey por «aver embiado su maestro mayor de Palacio don Francisco Herrera, para que [...] planteara [la planta]»¹⁶. En la relación que se compuso con motivo de la colocación de la primera piedra de este templo, también se alabó en términos parejos al artista por haber creado la arquitectura efímera y fuegos artificiales que acompañaron los fastos: «manifestando al mundo lo ingenioso del estudio, en la inventiva del assumto, y lo simétrico del Arte, en la organización de todas las partes de su contexto»¹⁷.

Que Herrera fue un hombre protegido por la corona queda patente en su paulatino ascenso dentro de la corte a través de los sucesivos nombramientos, primero como pintor de la reina, posteriormente del rey, luego como ayuda de la furriera y finalmente como maestro mayor de Obras Reales¹⁸. Sin duda, esta última ocupación fue una de las causas de las envidias que suscitó, no solo por haber desplazado del puesto a José del Olmo tras el fallecimiento en 1676

del anterior maestro mayor de Obras Reales, Gaspar de la Peña —cuando Herrera murió y Del Olmo quiso ocupar su plaza, no dudó en rebajar los méritos del sevillano afirmando que no era un arquitecto práctico—¹⁹, sino también por el debate que se produjo en torno a las trazas del *Modo para la planta del Pilar de Zaragoza*, que se escogieron por imposición del rey. Los contrastes de opinión sobre esta empresa fueron manifiestos, pues a las críticas de una parte de los canónigos zaragozanos a dichas trazas se superpusieron las alabanzas de los artistas alineados con Herrera, como Teodoro Ardemans, quien ponderó la «acreditada inteligencia y autoridad de un varón tan eruditísimo en todas las artes matemáticas como don Francisco de Herrera, cuya memoria merece ser respetada y atendida con veneración»²⁰. En este mismo sentido se pronunció José Jiménez Donoso cuando argumentó su derecho a ocupar la plaza de maestro mayor de Obras Reales tras el fallecimiento de Herrera. Entonces justificó su completa preparación haciendo una defensa de la integración de las artes, en la que ponía como ejemplo al propio Herrera, cuyo nombre incluía entre los de los mejores artífices extranjeros, como Bramante, Miguel Ángel, Rafael, Bernini o Vignola, y españoles, como Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo, que también practicaron las artes con voluntad totalizadora²¹.

También conservamos testimonios que inciden en el tópico comparativo con el pintor griego Apeles, como en el caso de Murillo²². En este sentido, ha pasado inadvertida una interesante mención de fray Juan Faxardo a propósito de la iglesia del madrileño convento de San Felipe el Real y de las labores realizadas para la renovación del templo tras el incendio que sufrió en 1718, mención en la que, en referencia al fresco de una «Gloria con muchos santos» pintada por Herrera en el coro de la iglesia, se califica al artista como «el mejor Apeles de España»²³. Pero fue sin duda Antonio Palomino —quien lo conoció en vida, pero con el que, según sus propias palabras, «(aunque paysano) nunca le comuniqué [nunca conversó] por lo espinoso de aquel natural»—, el que engrandeció la figura de Herrera al ofrecernos un perfil bastante ajustado de su personalidad artística y un retrato psicológico que coincide con el que las fuentes documentales revelan. Lo describe como «guapo, bizarro y galante», señalando que tenía «tan agudo, y vivaz ingenio, que en algunas cosas que disputaba con hombres doctos (sin haber él estudiado) los hacía titubear». Satírico, mordaz, soberbio y vanidoso son calificativos que cuadran perfectamente con lo que vamos sabiendo de él y que el biógrafo cordobés refrendaba con una verosímil anécdota, por la que el propio Herrera habría comentado sobre su *Triunfo de san Hermenegildo*: «que aquel cuadro se había de poner con clarines y timbales»²⁴. O cuando le reprochaba que siempre estaba

a la defensiva en el trato con los demás: «porque de todo se escocía, y siempre hablaba satirizando y con misterio; recelándose de los demás y juzgando que le trataban con doblez y con simulada intención». Otro suceso que cuenta Palomino y que describe muy bien su personalidad es el que tuvo lugar a cuenta del:

Mono célebre, que hizo con ocasión de haberle mandado el señor conde-duque de Olivares que fuese a ver las pinturas que había en cierta almoneda, y eligiese para su excelencia las mejores, y se las dejase señaladas. Hízolo así Herrera; pero habiendo ido a verlas el conde-duque, las despreció todas, o las más; y eligió otras de muy inferior calidad, abominando el mal gusto y elección de Herrera. El cual, abrasado de este vejamen, pintó la sátira de un mono, que hallándose en un vergel de flores, y junto a él unas rosas muy bellas, eligió un alcarcil de jumento, con el cual estaba muy gozoso. Hízolo con ánimo de presentárselo a dicho señor; pero el don Antonio de Sotomayor, su amigo, que era más prudente, le representó las malas consecuencias que de ahí se podían seguir, y lo eligió para sí regalándole con cosa equivalente. ¡Tal era su genio de satírico, y diabólico!²⁵

Ceán cuenta la historia de forma similar, pero identificando al personaje que manda a Herrera a elegir las pinturas de la almoneda no con el conde-duque de Olivares —circunstancia que no cuadra

cronológicamente porque este muere en 1645— sino con otro personaje de la corte, y cambiando el final, ya que Sotomayor, en lugar de quedarse con la pintura —dice Ceán— la hizo pedazos²⁶. Miguel Morán y Javier Portús²⁷ han identificado al protagonista de la anécdota con Gaspar de Haro y Guzmán, III conde de Olivares y VII marqués del Carpio (1629-1687); esto es perfectamente verosímil porque Herrera y él se conocieron e incluso, como hemos visto, Carpio fue protector suyo y coleccionista de alguna de sus obras, como por ejemplo el borroncillo para el coro de San Felipe el Real que fue utilizado para la restauración del mencionado fresco tras el incendio de la iglesia; además, propició que fuera director de la fallida academia que se quería abrir en Roma en 1680, cuando él era embajador. Sin embargo, la ironía que trasciende de la pintura al comparar al coleccionista con un mono que prefiere un cardo borriquero a una bella flor, no sería un gesto muy entendible hacia su protector, si es que tuvieron una buena relación, algo que con Herrera no podemos asegurar. Por su parte, Antonio Martínez Ripoll identificó al protagonista de la anécdota con el padre de Gaspar, don Luis de Haro y Guzmán (1603-1661), II conde-duque de Olivares²⁸.

Como señaló Alejandro Martínez²⁹, la célebre pintura del *Mono con una alcachofa de borrico en la mano* se puede identificar con la pintura que perteneció a la colección de Serafín Estébanez y Calderón (1799-1867), de Madrid, de la que conserva



Fig. 1 Francisco de Herrera el Mozo, *Mono con una alcachofa de borrico en la mano*. Fotografía en b/n de hacia 1940. Madrid, Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte, 16896_B

Fig. 2 Aegidius Sadeler II, *Fábula del loro y el mono*, 1608. Grabado calcográfico, 96 x 112 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5221



una fotografía el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) (fig. 1). Por otra parte, en el inventario de bienes de 1703 del contador de resultas de Carlos II³⁰, Antonio Fernández de Sotomayor, amigo de Herrera, se menciona un lienzo de «un mono» original del pintor sevillano, noticia que confirma lo dicho por Palomino y vincula esta pintura con la citada de la colección Estébanez.

En la imagen advertimos las características fundamentales de Herrera en la pincelada suelta y en la intuición de un colorido que desgraciadamente no podemos valorar con más detalle, al ser la imagen en blanco y negro. Martínez también se inclina a pensar que el destinatario del mensaje subyacente en el lienzo fuera el VII marqués del Carpio. Es bastante seguro que Herrera tomó como punto de partida para la composición la estampa de Aegidius Sadeler II, abierta en 1608, que hace alusión a la fábula del loro y el mono (fig. 2). No obstante, tanto la anécdota como la pintura van mucho más allá, al traernos al primer plano una reflexión satírica sobre la valoración estética de la obra de arte y del genio del artista, a veces incomprendido por el público. Además, ambas dicen mucho sobre la conciencia de superioridad del propio Herrera en su capacidad crítica para juzgar una obra de arte, para discernir y apreciar su calidad, y muestra su habilidad para vengarse desde la más fina de las sátiras por medio del símil y la *pittura ridicola*³¹, aspecto que nuevamente enlaza su acción con los lugares comunes de la historia fundacional de la pintura, con Plinio el Viejo y su *Historia Naturalis* a la cabeza. El hecho, además, de utilizar al simio riendo y mirando al espectador, acentúa la crítica en línea con la tradición del *ars simia naturae*, donde el mono es el verdadero mediador e interlocutor³². Podríamos preguntarnos también si con la realización de esta pintura no pretendía hacer un alegato en defensa del colorido, una cuestión de gusto que situaría el lienzo en el debate historiográfico nodal de la época en torno al dibujo y el colorido y la preeminencia de uno sobre otro, como ha estudiado Portús³³, querella en la que indudablemente tomaría parte nuestro Herrera como uno de los más cualificados representantes del colorido. La obra se enmarcaría por tanto en el contexto de la crítica a cierta élite de coleccionistas, incluso si estos eran nobles poderosos, a los que se les suponía gusto y entendimiento, pareciendo demandar en consecuencia una preparación intelectual adecuada para poder juzgar una obra de arte³⁴. Este es el verdadero alegato que en clave moralizante y genial quiso lanzar Herrera, en línea con los pintores italianos del «*dissenso*»³⁵ —como, por ejemplo, Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto* (1609-1664)—, con los que debemos sin duda relacionarle y a los que mucho debe en este tipo de reacciones.

En última instancia, la anécdota tampoco esconde la reivindicación de la capacidad de enjuiciar las obras por los artistas mismos en tanto verdaderos críticos y tasadores efectivos de las pinturas en las almonedas y testamentarias.

Sobre la rivalidad que Herrera mantuvo con sus compañeros de generación también encontramos diversos testimonios en las fuentes. Por ejemplo, Palomino alude a la envidia que suscitó en Herrera el encargo a Juan Carreño de Miranda y al orfebre italiano Francesco Filippini de una estatua de plata de san Lorenzo para el relicario de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, así como la estima que por ambos artistas tenía el rey Carlos II³⁶. Pero también desafió al muralista italiano Angelo Michele Colonna, según testimonio directo de Giovanni Mitelli, hijo de Agostino, que nos detalla la relación de su padre con los artistas madrileños de la época de esta forma tan elocuente: «*Al tempo del Mitelli erano vivi questi Pittori Spagnoli del Re: Un tal Caggio [Carreño], un tal Erera [Herrera el Mozo] che sfidò il Colonna, il Ricci amico di mio Padre [...] Diego Velasco*»³⁷. Pero todavía contamos con otro testimonio que ilustraría con más detalle el posible desafío de Herrera a Colonna y que explica también mucho del carácter del sevillano. Se trata de una carta publicada por Salvador Salort, fechada en Florencia el 4 de agosto de 1662, que el noble florentino Filippo Niccolini envió al caballero toscano Vieri di Castiglione, hermano de Dante de Castiglione, mayordomo de Cosimo de Medici, donde cuenta que Angelo Michele Colonna se encontraba en Madrid antes de partir a Bolonia e intentaba hacerse con el proyecto de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid, trabajo que finalmente le fue encargado a Herrera en 1663-64, hecho que nos puede dar idea de las intrigas del sevillano para hacerse con él en solitario³⁸. En dicha misiva queda claro que la decisión de Colonna de marcharse de Madrid se explica porque «*venga amareggiata dall'inquietudine: et imbarazzo in che dovrà porlo la mala volontà di quel pittore suo avversario; e veramente: non merita la bontà di quel huomo tali disturbi, ne consuonano punto col suo pacifico naturale*»³⁹. En cuanto a la relación de Herrera con Velázquez, pensamos que debió de ser inexistente, y es probable que la ignorancia fuera recíproca. No hay que olvidar que ambos coincidieron seguramente en Roma en el mismo momento (1650-51), y que en esas fechas Velázquez triunfaba como académico por partida doble: en la Accademia di San Luca y en la de los Virtuosi al Pantheon. En este sentido, es bastante sintomático que Herrera, en su famoso memorial en defensa de los pintores-arquitectos, lo ignorara por completo en su referencia a los artistas que gozaron de reconocimiento por parte de la realeza española⁴⁰.

En lo que se refiere al respeto que le profesaron sus colegas de profesión, también es un indicio de reconocimiento el que el grupo de nueve pintores españoles en Roma que el 28 de julio de 1680 demandaban la creación de una academia de artistas españoles en la ciudad italiana, con el pintor valenciano Vicente Giner como director, invocaran el nombre de Herrera para que la codirigiera desde Madrid, aunque finalmente esta iniciativa no halló respaldo en la corte por cuestiones financieras y desencuentros con la embajada. Este dato es muy relevante, en tanto subraya la *auctoritas* que tenía Herrera como artista que había estado en Roma, que representaba una concepción del arte completamente académica y que además contaba con el respaldo de otro de sus protectores, el VII marqués del Carpio, coleccionista de obras suyas y quien le encargó decorar al fresco un «*camarincico*» en su residencia madrileña del Jardín de San Joaquín, cuyo pago aún le adeudaba en 1684⁴¹. El intento de creación de una academia en Roma no pasó inadvertido a Ceán, que debió de considerarlo algo excepcional, ya que fue él realmente quien en 1824 dio a conocer el documento conservado en el Archivo de Simancas en el que figura la propuesta de creación de dicha academia⁴².

Que Herrera contó con un núcleo de amigos literatos y artistas que apoyaron su posición en la corte, lo revela además el *Memorial dado a los profesores de pintura* que escribió Pedro Calderón de la Barca el 8 de julio de 1677, redactado justo en el momento en el que se debatía el otorgamiento de la plaza de maestro mayor de Obras Reales entre Herrera, paradigma de «arquitecto inventivo» y artista total, y José del Olmo, adalid de los arquitectos prácticos. Calderón fue además un ferviente admirador de Herrera, como veremos más adelante al comentar el impacto que tuvo en su obra perdida —*El primer blasón católico de España*⁴³— la pintura del *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20), posible ejemplo de cómo la pintura inspira a la literatura. Otro indicio de la relación entre Herrera y Calderón lo tenemos en el compositor Juan Hidalgo Polanco, quien puso música a muchas de las comedias palaciegas del dramaturgo, así como a la pieza teatral de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, cuya escenografía correspondió a Herrera (cat. 65)⁴⁴, de lo que se deduce que el sevillano estaba bien integrado en el núcleo artístico e intelectual de la corte y se sentía apreciado. En verdad, Herrera supo utilizar hábilmente los resortes que le podían propiciar su ascenso en la corte. Según la reciente hipótesis lanzada por Fernando Marías, es posible que contara con la protección de don Juan José de Austria, en virtud del primer contacto que este tuvo con el artista en 1666, cuando un «don Francisco de Herrera» consta como pintor al fresco del juego de pelota que el príncipe había mandado

acondicionar cuando tenía su residencia en el palacio del duque del Infantado⁴⁵. También es posible que don Juan José aparezca personificado en la figura de Atlas que en un dibujo de Herrera conservado en la Albertina de Viena porta el globo celeste con el retrato doble de Mariana de Austria y Carlos II (cat. 59), circunstancia que avalaría la continuidad de la relación entre el pintor y el noble y que explicaría que años más tarde, en 1677, Herrera fuera nombrado maestro mayor de Obras Reales «asistido del Serenísimo Señor don Juan de Austria», como testimonia la defensa de su amigo Calderón de la Barca en el citado memorial. Finalmente, una última hipótesis tentadora y sugestiva defendida por Marías y que apuntalaría la teoría de esta protección, es que fuera realmente don Juan José de Austria el responsable o impulsor de las trazas de la iglesia del Pilar de Zaragoza, donde deseaba que tras su fallecimiento fuera depositado su corazón, según dispuso en su testamento⁴⁶.

A pesar de que Ceán reconoció el respeto que hacia Herrera tenían sus contemporáneos, se mostró bastante crítico con su estilo pictórico⁴⁷; en concreto le recriminaba que solo atendiera al «atractivo de los colores, de las composiciones embrolladas de los modernos y de otras cosas de poca monta que no le sacaron de la clase de servil naturalista». Esta opinión no deja de ser interesante porque el efectismo en el uso del color y su barroquismo serían dos de los aspectos que le reprocharían sus detractores, y en buena medida este reparo se orientaba también hacia los pintores romanos que optaron por el color y las composiciones heterodoxas, un alineamiento que no debemos pasar por alto. Pero, sin duda, la mayor crítica de Ceán a Herrera iba dirigida a su faceta como arquitecto, pues le consideraba uno de los responsables de la ruina de la arquitectura por haber seguido la moda de Francesco Borromini⁴⁸. Tampoco su carácter escapó a la crítica de Ceán, que calificó sin ambages al pintor de inaguantable porque trataba con desprecio a los otros pintores, «siempre mordiendo y zahiriendo a los demás»⁴⁹.

Otra de las evidencias que tenemos acerca del respeto y reconocimiento de los que Herrera gozó en vida es el uso en los documentos del «don» precediendo a su nombre, tratamiento que fue empleado también por el propio artista debido a la autoconsciencia de su valía. Es también probable que esta costumbre le vinera de su madre, doña María de Hinestrosa, quien hacía uso del tratamiento por su condición hidalga o porque procedía de familia de abo-lengo⁵⁰. Esta distinción es una constante en las fuentes antiguas, en los textos de los biógrafos, en los inventarios de bienes en los que aparecen pinturas suyas e incluso en la documentación contemporánea. Él mismo firmó así alguna de sus obras, como por ejemplo el dibujo para un carro procesional con la *Visión de san Juan*

Fig. 3 Firma de Francisco de Herrera el Mozo en el diseño para un carro procesional con la escena de la *Visión de san Juan Evangelista en la isla de Patmos*, h. 1654-60 (detalle de cat. 55 recto)

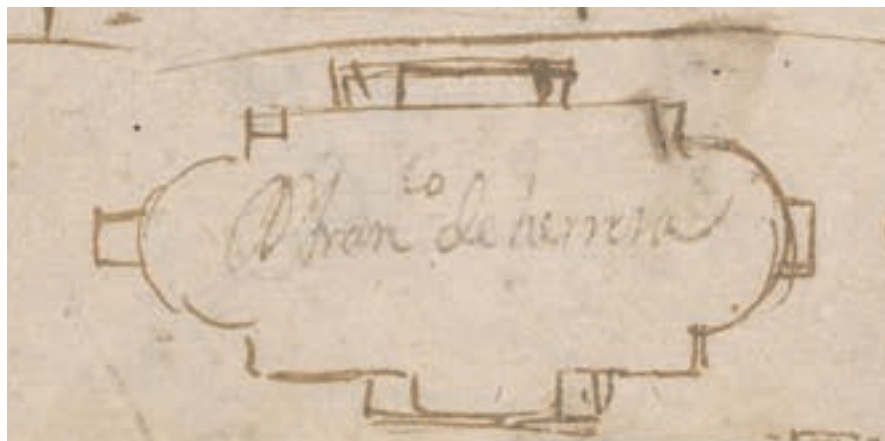
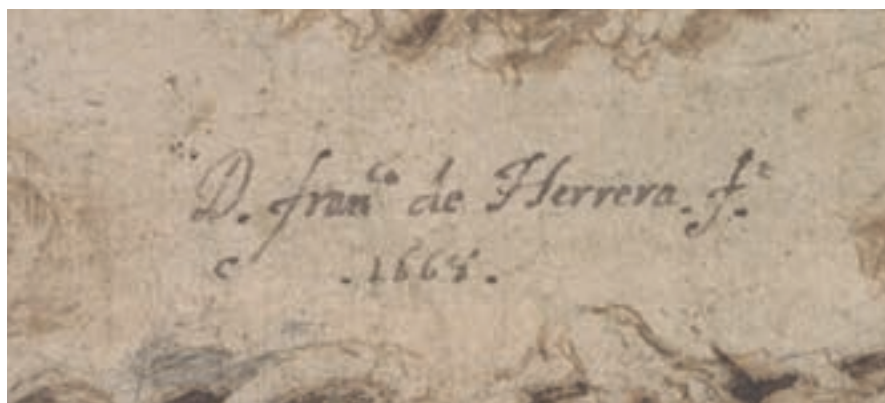


Fig. 4 Firma de Francisco de Herrera el Mozo en la *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria*, 1668 (detalle de cat. 59)



Evangelista en la isla de Patmos conservado en The Morgan Library de Nueva York, o la mencionada *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* de la Albertina de Viena (figs. 3 y 4). También añadió el «don» en dos estampas que abrió en 1671 para la relación de Torre Farfán, *Fiestas al nuevo culto de san Fernando* —en la *Alegoría del triunfo de san Fernando* que abre la publicación y en la portada con la efigie de Carlos II que preside la dedicatoria al monarca (cat. 61 y 62)—, y en el dibujo preparatorio para la embocadura y el telón del teatro del Salón Dorado que se conserva en los Uffizi (cat. 66). Asimismo, con ese tratamiento comienza ostentosamente su mencionada epístola en defensa de los pintores-arquitectos (cat. 67), que debe fecharse en 1677, cuando pugnaba con José del Olmo por ocupar la plaza de maestro mayor de Obras Reales en sustitución de Gaspar de la Peña y recibió el espaldarazo definitivo del nuevo mayordomo mayor, don Íñigo Melchor Fernández de Velasco, condestable de Castilla, otro de sus valedores y protectores⁵¹. Lo cierto es que el propio Palomino usó este tratamiento solo en la biografía de algunos artistas, como Velázquez, Antonio de Pereda, Herrera Barnuevo, Carreño, Rizi o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia,

además de con él mismo. Razonaba el de Bujalance en su introducción al *Parnaso* que lo hacía por dar «a cada uno el tratamiento, con que en la estación de su vida fue conocido: pues el uso o abuso cortesano de los *dones* (que en otros tiempos fue particular merced de los reyes) no estaba tan extendido ahora cincuenta años, como a el presente»⁵². Por otra parte, aunque es complicado en muchas ocasiones distinguir en los inventarios la obra de Herrera el Mozo de la del padre, sí es cierto que cuando aparece su nombre precedido del «don», siempre se trata de pinturas suyas. Este tratamiento comienza a apreciarse en la documentación sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xvii.

Precisamente de los inventarios se deduce que, como cualquier artista del momento, recibió encargos de temas religiosos extraídos del Antiguo y del Nuevo testamento, así como de retratos, y sobre todo de paisajes y de asuntos profanos⁵³. Pintó también cabezas cortadas o «degolladas» —subgénero que gozó de gran predicamento en Sevilla durante la segunda mitad del siglo xvii—, como las de san Juan y san Pablo que figuran en el inventario de la colección de Nicolás Omazur datado en 1690⁵⁴, y otra anterior de san Pablo



Fig. 5 Ignacio Iriarte (atribuido), *Paisaje con cascada*, h. 1660. Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P003008

citada en el inventario de doña Ana de Auriaga fechado en Sevilla en 1670. Pero, sobre todo, aparece en varias fuentes documentales como autor de bodegones y fruteros —influido en esta dedicación por su padre, y probablemente por su hermano, Herrera el Rubio, especializado en este género y que murió prematuramente—, aunque nada nos haya llegado de su mano de este tipo de producción⁵⁵. Entre esas fuentes se encuentran los inventarios romanos —que estudiaremos en detalle más adelante— del canónigo Giovan Carlo Vallone (1655), y de Paolo Giordano Orsini II, duque de Bracciano (1656)⁵⁶, donde se mencionan diferentes bodegones de peces de mano del «*Spagnolo*», apodo con el que según Palomino Herrera fue conocido y ganó fama en Roma, en concreto como «*il Spagnolo de gli peixe* [sic]»⁵⁷. Estos datos no solo confirman la información que

aporta el cordobés, sino que convierten esos bodegones en los más sólidos indicios de la estancia del pintor en la ciudad italiana. Que Herrera siguió cultivando este género se constata en el inventario de 30 de enero de 1687 de don Joseph de Quintana, teniente de asistente mayor del ilustre cabildo y regimiento de Sevilla, donde se citan «ocho países de mano de Herrera de vara y cuarta de alto y vara y media de ancho de pescados y dulces y otras cosas semejantes con sus molduras negras y doradas» y «otro país de una liebre de la misma mano de vara de ancho y dos tercios de alto con su moldura negra y dorada»⁵⁸. Por otra parte, en el inventario del mercader flamenco don Alberto Rodrigo Anequelman de 24 de febrero de 1687 se menciona, también en Sevilla, «un quadro pequeño pintado en él un plato con besugos de más de media vara de largo y poco menos de una tercia de alto con moldura dorada de Francisco de Herrera apreciado en 100 reales de plata»⁵⁹. Por último, el pintor y arquitecto Teodoro Ardemans, amigo de Herrera, poseyó un número considerable de obras suyas, entre las que destacaban «tres pinturas de bodegón, copias de don Francisco Herrera, con marquitos dorados, de tres cuartos de alto y quatro de ancho»⁶⁰.

Pruebas de un género interesante practicado por Herrera las hallamos en el inventario del capitán sevillano Diego Chamorro, con fecha de 29 de enero de 1689, donde se registran: «ocho lienzos de a vara pintura de Herrera de filósofos con sus molduras y ovalos»⁶¹. Y en lo que se refiere al género del retrato, en el inventario de Juan Ventura Tirado, de 3 de febrero de 1686, figura uno «de cuerpo entero del dicho don Bernardino Tirado que dijeron era de mano de don Francisco Herrera»⁶². También en el ámbito cortesano debió cultivar el retrato, como lo hicieron sus compañeros de generación, Rizi y Carreño⁶³, ponderando Palomino en esta dedicación uno «de un francés, en traje de cazador cargando la escopeta, que aseguran los que lo han visto que es un milagro»⁶⁴. Interesante como demostración de que, al igual que otros pintores cortesanos, pintó a las «sabandijas de palacio», es la mención en los inventarios del Alcázar de 1686 —un año después de morir el artista— de «una pintura de seis varas de ancho y tres y medio de alto [2,90 x 4,98 cm] de un negro y de Francisco Bazán y enanos, con un juguete de un perro y animales, y un bosque, de mano de Francisco de Herrera, por acabar». En 1694 este lienzo ya se encontraba «arrollado y muy maltratado» y «en dos pedazos»⁶⁵, por lo que es probable que se perdiera, pero constata la dedicación de Herrera a la pintura en clave narrativa por el formato y por la incorporación del paisaje, otro de los géneros en los que despuntó, pero del que no conocemos ejemplos. Quizá alguno de ellos se camufle entre los atribuidos a sus contemporáneos Ignacio Iriarte, paisajista formado en Sevilla, y el propio Murillo, y

cuya autoría conviene estudiar en profundidad. El Museo del Prado conserva alguno de estos cuadros, como el *Paisaje con cascada* (fig. 5), que ilustra muy bien el tipo de pintura de paisaje que se practicaba en Sevilla durante la segunda mitad del siglo xvii. De Herrera se citan algunos paisajes en inventarios sevillanos y madrileños, como el de doña María Redondo y Luengo, protocolizado en Madrid el 16 de enero de 1696, en el que constan «seis países de tres quartas de largo con marcos negros pintados de mano de don Francisco de Herrera en 660 reales»⁶⁶. De su dedicación al bodegón, queda constancia en el mencionado inventario de don Antonio Fernández de Sotomayor, dueño de la sátira del mono, en el que figuran como de Herrera el Mozo diez floreros y unas guirnalda de flores, además de «un lienzo de una custodia, dos ángeles y cestón de flores, con su marco negro y molduras doradas, de dos varas de largo, 2.200 rs»⁶⁷, que sin duda es el que incluye Palomino en su sentido elogio del sevillano como pintor de flores, que plasmaba «con tal frescura, travesura y ligereza que parece que si se soplan, se han de mover. Especialmente hizo un cuadro de cosa de dos varas de alto con una custodia, grandemente puesta en perspectiva, y unos chicuelos, con un festón de flores, como que la quieren adornar, que es un milagro. Hoy para esta preciosa alhaja en poder de los herederos de don Antonio de Sotomayor, íntimo amigo de Herrera»⁶⁸.

La fama de Herrera no se apagó con Ceán, pues el mito del artista continuó vivo, cada vez más desvirtuado y adornado de elementos fantasiosos, como prueba la novela histórica *La dama del Conde-Duque*, del jerezano Diego Luque de Beas, publicada en Madrid en 1852 y que tiene a Herrera como protagonista en la figura de un galán que conquista a una condesa y pinta su retrato; un precioso testimonio de la leyenda creada en torno al artista a lo largo del tiempo⁶⁹.

LA IMPRONTA DE LA FORMACIÓN SEVILLANA

Francisco de Herrera Hinestrosa fue bautizado en la iglesia parroquial de san Andrés de Sevilla el 28 de junio de 1627, siendo sus padres vecinos de la collación de la Magdalena, y ejerciendo de padrino un colaborador de su padre en las obras de decoración y yeserías de la iglesia del colegio de San Buenaventura, Juan Bernardo de Velasco⁷⁰. Herrera se formó como artista en el obrador paterno, pero hay un elemento que consideramos crucial en su educación y que nos dice mucho del estilo de sus primeras obras en Roma: su abuelo, Juan de Herrera y Aguilar, fue iluminador y grabador calcográfico, actividad que también desempeñó con fortuna su padre. Su tío, Juan de Herrera y Aguilar, se dedicó también a la iluminación⁷¹, por lo que

la instrucción del Mozo hunde sus raíces en una larga tradición de artistas dedicados a la obra gráfica. Conocemos al menos tres estampas firmadas por Francisco de Herrera el Viejo que dan idea de la destreza de este en el campo de la estampación y como grabador calcográfico⁷². Palomino indicó sobre el Viejo que fue mucho más pintor que su hijo «porque no empastaba tanto el color», y marcaba la diferencia con este en que sus figuras parecen de bulto. Aún así, el débito del hijo al padre es una constante que se advierte en toda su obra. Tanto Palomino como Ceán inciden en esto, argumentando que el Mozo procuró imitar en su juventud al padre, «haciendo rápidos progresos pintando por el natural aves, peces y otros objetos inanimados»⁷³. También de su padre debió aprender el género del bodegón; de hecho, el propio autor del *Diccionario* reconoció esta especialidad del Viejo al afirmar que en la época en la que el Mozo vivió en Sevilla, los «bodegoncillos» del padre escaseaban por haberseles llevado los extranjeros⁷⁴.

Ceán transmitió la leyenda —que a riesgo de ser algo fantasiosa es, al menos, un indicio a considerar— de que el trato del Mozo con su padre no fue del todo fluido. El carácter rígido del padre, tal y como nos lo presentan sus biógrafos, hizo al hijo abandonar su hogar, no sin antes robarle «gran parte de sus diseños, bocetos y dinero y se huyó a Roma»⁷⁵. Esta anécdota es bastante creíble por dos razones que se pueden contextualizar bien gracias a la documentación. La primera de ellas está relacionada con el casamiento del Mozo en Sevilla el 9 de septiembre de 1647, a la edad de 20 años, con doña Juana de Auriolis y Medina, sevillana, cuyos padres fueron Pablo de Santa María Auriolis y doña María de Medina, celebrándose el matrimonio, con la clamorosa ausencia del padre del pintor, en la iglesia de San Andrés, la misma donde el Mozo había sido bautizado⁷⁶. Sí asistió en cambio Gonzalo de Medina, marido de su prima Ana de Herrera, que era además hermano de la novia y a quien se nombra en el testamento del artista, de lo que deducimos que con él, como con su prima, sí mantuvo una relación cordial a lo largo de su vida⁷⁷. Lo cierto es que este matrimonio se disolvería al poco tiempo, según testimonia el Mozo en sus últimas voluntades: «después huuo divorçio entre los dos por ante el juez eclesiástico de Seuilla, y en aquella ocasión le bolví a la susodha las mesmas alaxas y menaxe que truxo»⁷⁸. Esta confesión sobre su «divorcio»⁷⁹ la ha interpretado Enrique Valdivieso⁸⁰ como indicio de una posible homosexualidad del pintor, algo que encontramos infundado. La circunstancia que aduce el citado historiador es que, en el siglo xvii, entre las pocas causas por las que se aceptaba la disolución matrimonial se encontraba la homosexualidad. Sin embargo, la realidad era más compleja⁸¹.

Por otra parte, tenemos constancia de que el artista mantuvo relación con otra mujer que se menciona en su testamento, doña Ángela de Robles, que debe ser la persona que lo atendió en sus últimos días, quizás su ama de llaves, de la que el Mozo dice que son suyos «todos los bestidos, y demás alaxas de mujer que se hallaren» para que se le devuelvan; que le había prestado cantidades de dinero cuanto fue a Zaragoza con motivo de las obras del Pilar y que le había cuidado durante su enfermedad. Coincidimos con López Navío en que las cantidades que Herrera le devuelve en el testamento son una forma encubierta de darle dinero, ya que ella, cuando testa en 1684, afirma tener escasos bienes. Además, sabemos que Ángela de Robles era mucho más joven que nuestro artista y probablemente se dedicaría a atenderle en las labores domésticas; estuvo casada posteriormente con Pedro Plazos, y más tarde, en torno a 1695, con el calígrafo toledano Agustín García de Cortázar, del que se separó poco después⁸². Sabemos que fue realmente mujer de Herrera⁸³ porque así se califica ella misma cuando estuvo reclamando la pensión por los gajes impagados a su marido por el desempeño de los cargos de pintor real, ayuda de la furriera y maestro mayor de Obras Reales, como demuestra un documento inédito de 7 de mayo de 1700⁸⁴. Sin embargo, cuando ella testa el 19 de agosto de 1684, el mismo día que lo hizo Herrera, quien es citado como testamentario y heredero de todos sus bienes —que, señala, son pocos—⁸⁵, dice claramente que era mujer soltera, por lo que se entiende que debían de estar amancebados hasta esa fecha y que no existió entre ellos vínculo matrimonial. Probablemente, la explicación a esto se encuentre en el hecho de que Herrera no se podía volver a casar legalmente a consecuencia de su divorcio, o porque el matrimonio entre ambos se produjera tras haber testado ambos y antes de la muerte de Herrera, acaecida un año después, el 25 de agosto de 1685⁸⁶. Aun así, del citado documento en el que su viuda reclama la pensión muchos años después, así como del tratamiento que Herrera da a la mujer en su propio testamento, y de la declaración mutua como herederos en sendas últimas voluntades se colige que estaban unidos sentimentalmente. De hecho, ella, al nombrarlo heredero, señala que lo hace por el mucho «cuidado con el que me ha asistido».

Volviendo al primer matrimonio del Mozo, la separación de su mujer debió producirse después del 9 de septiembre de 1647, fecha del enlace, y antes de 1649, que es cuando el pintor debía encontrarse ya en Roma, pues su firma y fecha figura en uno de los grabados de orlas de los que hablaremos más adelante (fig. 8). Es muy probable, por tanto, que el divorcio tuviera lugar en algún momento a lo largo de 1648. Puesto que el casamiento se produjo cuando

Herrera contaba 20 años de edad, el pintor debía ya de haberse independizado, tras haber colaborado en obras importantes de su padre y aprendido de él el arte de la estampación y el grabado calcográfico. Para arrojar luz sobre este periodo inicial de la trayectoria del Mozo es fundamental la documentación aportada por Cornejo Vega relativa al conjunto de pinturas para el retablo mayor del colegio de san Basilio de Sevilla⁸⁷. De ella se deduce que, en el momento del casamiento del Mozo, Herrera el Viejo estaba ya en Madrid, porque constan sendas cartas de poder otorgadas ante escribanos madrileños por las que este autorizaba a reclamar y cobrar en Sevilla las cantidades que le adeudaba la Casa y Hospital de la Misericordia por el trabajo realizado en dicho retablo, que no quedó definitivamente terminado hasta el año de 1647. Una de las cartas lleva fecha de 2 de julio de ese año y la otra de 28 de abril de 1648, por lo que sabemos positivamente que el artista se hallaba en Madrid al menos desde julio de 1647.

Otra circunstancia, no menor, que demuestra la mala relación que Herrera el Viejo tenía con su hijo es que la persona a quien otorgó la primera carta de poder para que en su nombre pudiera hacer efectivo el cobro de las cantidades que se le adeudaban por las pinturas del retablo de San Basilio fue su hermano Juan de Herrera y Aguilar, y la segunda un tal Joseph Velázquez. En ningún momento aparece su hijo como encargado de cobrar esas deudas. Hasta ahora se había pensado que las pinturas del conjunto de San Basilio habían sido ejecutadas en 1638, que es la fecha del encargo⁸⁸. En ese momento el Mozo tenía 13 años, edad habitual de cualquier aprendiz de un obrador sevillano. Ahora sabemos que el periodo de ejecución de las dieciocho pinturas contratadas se dilató bastante, algo que entraba dentro de lo normal en la época; pero, sobre todo, de un conjunto tan importante de lienzos se deduce que tuvo que ser ejecutado con la colaboración de oficiales. De hecho, se aprecia una calidad desigual en las diferentes pinturas. Es muy probable que la primera de ellas en ejecutarse fuera la correspondiente al tema principal, *La misa de san Basilio*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 6). Por su parte, la que representa a *Los fundadores de las órdenes monásticas tomando su regla de san Basilio*, también conocida como *San Basilio, obispo de Cesarea, dictando su regla*, hoy en el Louvre y cedida generosamente para esta exposición (cat. 1), fue casi con total seguridad la que remataba el segundo cuerpo, y de las últimas que se pintó, por lo que es muy probable que en su ejecución participara el Mozo, en algún momento entre 1638 y 1647⁸⁹. Una hipótesis que avala que esta pintura se concluyó con posterioridad a 1638, es que en el contrato los monjes basilios indicaron que se tendría que pintar «en el

Fig. 6 Francisco de Herrera el Viejo, *La misa de san Basilio* o *Visión de san Basilio*, h. 1638. Óleo sobre lienzo, 540 x 283 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, CE0143P





Fig. 7 Francisco de Herrera el Viejo (taller), *Las bodas de Caná*, h. 1647. Óleo sobre lienzo, 243 x 573 cm. Castres, Musée Goya, depósito del Musée du Louvre, n.º inv. 20308

nicho principal de enzima, otro lienzo de la ystoria que se señalare», es decir, no tenían claro en el momento de la contratación la escena que iba a rematar el conjunto. La larga gestación de las pinturas de este retablo, que coincide prácticamente con la juventud del Mozo en Sevilla, es un elemento de bastante peso a favor de la teoría de que este pudo intervenir en el proyecto como miembro del taller paterno, sobre todo si finalmente el padre se trasladó a Madrid. Por otra parte, el que no aparezca su nombre como apoderado para el cobro de las cantidades debidas, sí confirma que existía desconfianza entre padre e hijo. Esta circunstancia ya la mencionaba Palomino, quien indicó que «su hijo don Francisco, y una hermana suya, tuvieron forma de quitarle a su padre seis mil pesos, y huir de su casa por su rígida condición; con los cuales la hija se entró religiosa, y el don Francisco se fue a Roma, donde acabó de perfeccionar en la pintura»⁹⁰. Ceán recoge la anécdota diciendo que «ya comenzaba a trazar asuntos de historia cuando, no pudiendo sufrir más la dura condición de su padre, le robó gran parte de sus diseños, bocetos y dinero y se huyó a Roma»⁹¹. Ambos testimonios tienen puntos de interés comunes: los dos confirman las desavenencias entre padre e hijo, pero lo que apunta el autor del *Diccionario*, además, da pistas sobre algo que se constata a lo largo de la carrera de Herrera, y es la dependencia con respecto a los modelos de su padre, circunstancia que se pone de manifiesto sobre todo en su obra gráfica, tanto en algunos de sus primeros dibujos como en las estampas.

Otra de las obras de Herrera el Viejo que debió quedar inconclusa cuando marchó a Madrid, o al menos su terminación pudo deberse al obrador del artista por las desigualdades y diferencias notables de estilo que presenta, es la de *Las bodas de Caná*, depositada por el Louvre en el Musée Goya de Castres (fig. 7). En nuestro artículo sobre Herrera el Viejo⁹² relacionábamos por vez primera esta pintura con su trabajo para el salón del Palacio Arzobispal de Sevilla, conformado por cuatro grandes lienzos citados por Ceán en los que se representaban: *El maná de los Israelitas*, *Moisés hiriendo la piedra*, *Las bodas de Caná* y *El milagro de los panes y los peces*⁹³. Estas pinturas fueron vendidas en la subasta de la colección del mariscal Soult en París en 1852, y en lo que se refiere a *Las bodas de Caná*, por la descripción que figura en el catálogo de la subasta, no cabe duda, como señalábamos, de que se trata del lienzo conservado en Castres⁹⁴. Es reseñable que en el catálogo de la subasta el lienzo figure como obra de Herrera el Mozo. Según Ceán, Herrera el Viejo pintó estas cuatro obras en 1647 antes de marchar a Madrid⁹⁵. Por ello, sin poder asegurar nada en concreto, sí es sugerente pensar que las hubiera terminado el hijo, dada la cercanía de su estilo con el del padre. Por tanto, el que esta pintura pudiera ser un trabajo en el que colaboró Herrera el Mozo como parte de las tareas heredadas por el obrador paterno tras la marcha del Viejo a Madrid se presenta como una hipótesis plausible.

Con respecto a la pintura que se ha querido atribuir a Herrera el Mozo perteneciente a su periodo juvenil (1647-1648) y que repre-

senta a *Santa Catalina de Siena ante el papa Gregorio XI* conservada en el convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla), es cierto que presenta un colorido y unas formas que recuerdan a los modelos de Herrera el Viejo, que pudieron influir al hijo; sin embargo, su concepción, tan dependiente de la escenografía de la estampa del mismo tema debida a Cornelis Galle I e incluida en la *Vida de Catalina de Siena* de 1603⁹⁶, dificulta la aceptación de la atribución⁹⁷. Creemos que en este tiempo y hasta su marcha a Italia el artista debió de estar imbuido del trabajo del obrador paterno y tendría un papel importante en el citado encargo del retablo de San Basilio⁹⁸ que, como se ha demostrado documentalmente, tuvo una larga gestación. También y, sobre todo, se ejercitaría como pintor de bodegones, algo que le daría fama y sustento en su estancia italiana.

EL «SOGGIORNO» ROMANO: LA COMITENCIA DE GIOVAN CARLO VALLONE Y PAOLO GIORDANO ORSINI II

La marcha de Herrera a Roma debió de producirse en torno a 1648, probablemente poco después de su divorcio, y aunque desconocemos las causas ciertas de este, es probable que, por cuanto nos transmitió Palomino al respecto, el hecho coincidiera con el deseo de Herrera de poner tierra de por medio. Se conserva un documento, fechado en Madrid el 7 de febrero de 1650, que se ha usado para negar o retrasar la fecha de su viaje a Italia, pero que en realidad, como acertó a ver Antonio García Baeza, se refiere a su padre. En dicho escrito, Herrera el Viejo declara su residencia en la corte y otorga poder a varios procuradores para que le defiendan en un pleito que contra él había interpuesto el platero Diego de Segura, quien le había denunciado por causa de la pintura de un *David* que le había entregado y el dinero de un préstamo⁹⁹. Sabemos que se trata del padre porque la firma del documento, que hemos cotejado para la ocasión, coincide con la de Herrera el Viejo, y la grafía es idéntica a la que aparece en la estampa de su mano de san Ignacio de Loyola en la portada de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla* redactada por Luque Fajardo en 1610 con motivo de la beatificación del santo¹⁰⁰. Además, el Viejo aparece documentado hasta 1652 en los padrones de la corte, donde moriría probablemente el 29 de diciembre de 1654¹⁰¹. Antes de esa fecha, el nombre de su hijo figura entre los tres pintores recomendados en una terna a «la baja y mejora» que proponía en mayo de 1654 el dorador José Hernández para la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Pinto (Madrid), como veremos más adelante;

y posteriormente, el 17 de julio de ese último año, tenemos constancia de que su hijo ya estaba en Madrid porque concertó las pinturas del retablo mayor de la iglesia del convento de San Hermenegildo, de los carmelitas descalzos. Por tanto, su *soggiorno* romano habría que situarlo entre 1648 y 1654, si bien, como veremos más adelante, podría retrotraerse a 1653.

No todos los historiadores han aceptado su estancia romana. Quizás el más crítico con ella haya sido el historiador Duncan T. Kinkead¹⁰², fundamentalmente porque defendía que las consideradas novedades pictóricas que se advierten en el *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20), pintura principal del citado encargo para el retablo de los carmelitas descalzos, tendrían en realidad su precedente en la producción de Rizi. También sustentaba el citado historiador que una pintura como el *Triunfo* se podría justificar por sí sola con la existencia en Madrid de modelos rubenianos y venecianos accesibles, que explicarían su tránsito al alto barroco, una idea con la que no estamos de acuerdo y que ya fue contestada en su día por Pérez Sánchez¹⁰³, quien consideró que la concepción de un lienzo tan revolucionario en su calidad plástica al servicio de la propaganda hubieran sido imposible sin un contacto directo con el barroco romano y la corriente neoveneciana.

Desconocemos cómo Herrera el Mozo pasó a Italia y con quién. Velázquez, por ejemplo, zarpó el 21 de enero de 1649 de Málaga en las naves de don Jaime Manuel de Cárdenas, duque de Maqueda y Nájera. En esa fecha suponemos que el Mozo ya se encontraría en Italia. Lo cierto es que tenemos cuatro evidencias que apoyan la tesis de que esta estancia sí se produjo. La más sólida es la localización por parte de Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribar¹⁰⁴ en la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEES), ahora depositada en el archivo de la Obra Pía en Roma, de un conjunto de once orlas decorativas, dos identificadas con las firmas «F. de Herrera» y «Francisco de Herrera», una de ellas, además, fechada en 1649, y que estudiaremos en detalle en las correspondientes fichas de catálogo (cat. 7 y 8). A esta prueba hemos podido añadir ahora una segunda, relacionada con la orla que contiene firma y fecha. En verdad, el conjunto más completo de esta serie, conformado por doce cartuchos al aguafuerte, se conserva en un álbum encuadrado a modo de repertorio de artista en el Metropolitan Museum de Nueva York (véanse figs. 7-9.4 y 5)¹⁰⁵. Cuatro pruebas de este conjunto se localizan también en el Victoria & Albert Museum¹⁰⁶ (fig. 8). En líneas generales se pensaba que todas estas cartelas se debían a Herrera el Viejo¹⁰⁷, si bien nosotros las creemos del hijo. La explicación de este error atributivo estaría en las similitudes entre los querubines que aparecen en las orlas firmadas, y el que figura



Fig. 8 Francisco de Herrera el Mozo, *Orla decorativa*, 1649. Grabado, 165 x 113 mm. Londres, Victoria & Albert Museum, E.227-1887

en el dibujo de la *Cartela decorativa con cabeza de querubín* conservado en los Uffizi, obra segura de Herrera el Viejo (fig. 7-9.1)¹⁰⁸. Dicha semejanza de estilo se entiende perfectamente si atendemos a las ya mencionadas palabras de Ceán en las que este subraya que el Mozo huyó a Roma con los dibujos del padre, y que por tanto, le pudieron servir en la ejecución de estos grabados calcográficos que, por las marcas de agua, sabemos ahora que fueron impresos en un papel de molino papelerero italiano de Fabriano, usado igualmente en otros documentos romanos contemporáneos (fig. 7-9.2). Indiscutiblemente, esto apunala la teoría de que estas estampas serían de mano del Mozo, pues se imprimieron durante su estancia romana, y se convierten así en el único testimonio material objetivo que constata que en sus primeras obras en la Ciudad Eterna se advierte —como se ha subrayado— el estilo del padre, además de la influencia de las orlas de Agostino Carracci, de Agostino Mitelli y en general del clasicismo romano-boloñés.

La segunda evidencia de la estancia en Roma de Herrera el Mozo se refiere a cuanto nos dicen las fuentes sobre el que suponemos su sobrenombre romano, «*Spagnolo*». Este aparece en el inventario de bienes de Giovan Carlo Vallone, canónigo archivista de Santa Maria ad Martyres (nombre que se le dio al Panteón cuando se convirtió en iglesia), residente en 1655 en el palacio de la marquesa Cristiana Duglioli Angelelli, situado en la via del Corso de Roma. En él se citan «*Quattro tele di mostacciolo con testa di agnello, animali, e pesce, d'un spagnolo cornice dorata*», «*Tela da meza testa pesce dello Spagnolo cornice dorata*», y «*Un'altra del detto con un gambero cornice dorata*»¹⁰⁹. Las razones por las que podríamos identificar al mencionado «*Spagnolo*» con Herrera el Mozo ya han sido esgrimidas más arriba. Sin embargo, conviene profundizar en la figura de Vallone, que tuvo una gran relación con la Compagnia die San Giuseppe di Terra Santa, nombre con el que nació la conocida después como Accademia dei Virtuosi al Pantheon donde finalmente fue aceptado como «virtuoso» en 1654. Como ha estudiado Curti¹¹⁰, Vallone era un apasionado estudioso y coleccionista de antigüedades y tenía un extenso conocimiento de los artistas vinculados al Panteón, con quienes pudo estrechar vínculos durante las reuniones académicas¹¹¹ y gracias a su labor de intermediario entre pintores y mercaderes de obras de arte en Roma. El hecho de que en su inventario se citen hasta seis pinturas posibles de Herrera el Mozo no deja de ser relevante, pues ayuda a entender el medio en el que pudo desenvolverse el sevillano en la ciudad italiana. Vallone, que moriría en 1673, era además un reconocido experto en antigüedades cristianas y reliquias y asesor de importantes colecciones de arte, como la de la mencionada marquesa Duglioli Angelelli, de quien fue su «maestro de casa»¹¹². No tenemos ninguna duda en lo que se refiere a su labor como *connoisseur*, pues en su colección, junto a las obras que identificamos como del Mozo, aparecen otras de artistas con los que nuestro protagonista debió coincidir en Roma, como Salvator Rosa, Jan van Aken, Giacinto Brandi y, sobre todo, Gregorio Preti.

Que Herrera el Mozo era un artista conocido en la Ciudad Eterna, y lo fue con el sobrenombre de «*Il Spagnolo de gli pexe*», parece avalarlo igualmente otro inventario redactado un año después del de Vallone, correspondiente a los bienes *post mortem* de Paolo

Giordano Orsini II (1596-1656) duque de Bracciano. El documento fue protocolizado en Roma el 27 de mayo de 1656¹¹³ y recoge las obras que tenía en su palacio de Monte Giordano, entre las que figuraban otros tres bodegones de peces cuya autoría se adjudicaba nuevamente al «Spagnolo»: «Un quadro di tela da testa con certi pesci dello Spagnolo» valorado en un escudo, «Un quadro di pesci dello Spagnolo» en dos escudos, y «Un quadro di pesci grandi di p.^{mi} 6 senza cornice dello Spagnolo» tasado en 4 escudos romanos¹¹⁴. Estas serían las menciones más antiguas en inventarios históricos a pinturas de Herrera, si es que el mencionado apodo se refiere a nuestro artista, como creemos. El inventario se fecha un año después de su marcha de Italia, ya que en 1654 se le documenta en Madrid. Por otro lado, estas referencias confirmarían lo expresado por Palomino y Ceán. El primero señalaba que el Mozo sobrevivió en Roma gracias a los bodegones, «en que tenía gran genio; y especialmente con algunos pescados, hechos por el natural, para hacerse por este camino más señalado, y socorrer su necesidad en el desamparo de aquella corte. Llegó a tan superior excelencia en estas travesuras que mereció en Roma ser conocido con el nombre de *il Spagnolo de gli pexe*»¹¹⁵. Como avanzábamos antes, es muy probable que aprendiera a hacer bodegones en Sevilla con su padre, ya que contamos con algún ejemplo pintado por este último¹¹⁶. Por otro lado, cuando Palomino quiso evaluar comparativamente la dedicación de nuestros artistas a este género respecto a la de autores extranjeros o, mejor dicho, buscando un canon como referencia, lo hizo como si de un pulso artístico se tratara¹¹⁷: «y a estos [Carracci, Rubens, Tiziano...] han emulado en España algunos felicísimos ingenios [...]; a Aníbal en los contornos, Claudio Coello [...]; a Rheco [Giuseppe Recco] en los pescados, don Francisco de Herrera, llamado en Italia *Il Spagnolo de gli Pexe*»¹¹⁸.

Del mismo modo, Ceán alabó la destreza en el género del bodegón de los pintores españoles, entre los que se contaba nuestro artista. Cuando menciona la habilidad al copiar del natural, citando como prestigioso antecedente en la pintura de peces a Andrócides, y añadiendo que pintar bodegones de peces, cuando se hace con viveza y maestría, da nombre al artista que lo ejecuta, señaló que si el pintor lo hacía de esa forma tan objetiva como los pintaba el pintor griego, «dudo que hubiesen sido tan buenos como los de los holandeses y flamencos, ni que llegasen a los que figuraban Zurbarán, Velázquez, Herrera el Mozo y Murillo con suma presteza y agilidad, que es lo que excita la ilusión y más agrada en este género»¹¹⁹. Lo cierto es que cuando Herrera llegó a Italia, apenas había artistas en Roma especializados en la pintura de peces, más allá de los que procedían de Nápoles, como Paolo Porpora que se había formado con el prestigioso bodegonista napolitano Giacomo Recco, padre de

Giuseppe. De hecho, Bernardo de' Dominici, en sus *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, destacó el virtuosismo de Porpora en esta especialidad —«*fece eccellentemente pesci*»¹²⁰—, indicio, junto con los datos reflejados en otros documentos, que sitúa el origen de este género en la ciudad partenopea¹²¹. Por eso, no podemos excluir la posibilidad de que Herrera hubiera podido pasar por Nápoles antes de llegar a Roma, coincidiendo con el virreinato napolitano de Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV duque de Arcos (1646-1648). Porpora está documentado en Roma entre 1648 y 1654¹²², circunstancia que debe ser tenida en cuenta, pues coincide con las fechas en que suponemos se produjo la estancia de Herrera en la Ciudad Eterna. Por otra parte, en la documentación aportada por Laureati y Trezzani se menciona al que puede considerarse otro de los pocos artistas italianos que se dedicaron a esta especialidad en la Roma de la segunda mitad del siglo XVII, un tal «*Alessandro dei pesci*», del que se citan veintiséis pinturas en el inventario Pamphilij de 1725¹²³.

De los bodegones de peces que se han querido atribuir a Herrera en virtud de las referencias de Palomino, ninguno hasta la fecha ha gozado de aceptación unánime por parte de la crítica, sobre todo porque no están firmados; en muchas ocasiones se trata de obras napolitanas en el estilo de Giuseppe Recco¹²⁴ o incluso de Mateo Cerezo, con quien Herrera compartió amistad y algún encargo. Es el caso de un *Bodegón con peces* del Museo de Navarra que desgraciadamente se encuentra bastante barrido y es de atribución problemática¹²⁵. La única naturaleza muerta que se pensaba firmada por Herrera, el *Bodegón con pescado, caza, frutas, verduras, conchas y flores en un jarrón de cerámica* que se sacó a subasta en 2017 en la sala Dorotheum de Viena, no parece que pueda considerarse tampoco obra suya, ya que la firma no es original, las aves representadas son propias de zonas nórdicas y el estilo no se corresponde con el suyo, sino más bien con el del pintor de Estrasburgo Albrecht Kauw (1616-1681)¹²⁶. Sin embargo, en esta ocasión nos parece importante dirigir el foco hacia el bodegón *Vendedor de pescado* de la National Gallery of Canada (cat. 10), que August L. Mayer atribuyó a nuestro artista¹²⁷, autoría que consideramos válida en virtud de la relación del personaje con los tipos del padre y por la excelente factura del paisaje y de los detalles, completamente en la línea de la tradición sevillana. Además, los estudios técnicos realizados para la ocasión confirman que se pintó sobre una preparación sevillana y que los pigmentos usados se asemejan a los empleados en el *Triunfo de san Hermenegildo*¹²⁸. Por todo ello, pensamos que se trata de una de las primeras obras de Francisco de Herrera el Mozo en Italia, como se argumenta con más detalle en la ficha de la obra en el presente catálogo (cat. 20).

Volviendo al citado inventario de Paolo Giordano Orsini II en el que aparecen las tres menciones a bodegones de peces realizados por el «*Spagnolo*», es importante señalar que estas figuran junto a referencias a obras de otros pintores que debieron coincidir con Herrera en Roma. Además, el responsable de hacer la tasación e identificar a los respectivos autores fue Luigi Gentile, un pintor flamenco de Bruselas conocido como Louis Cousin (1606-doc. 1667), que sabía perfectamente de la existencia del «*Spagnolo degli pesci*» por cuanto identificó estos tres bodegones con su apelativo, circunstancia que, una vez más, contribuye a dar credibilidad a las palabras de Palomino. Conviene destacar que Luigi Gentile aparece en algunos de los pagos que hemos revisado en los mandatos de Paolo Giordano fechados entre 1646 y 1656¹²⁹, y que fue un artista conocido en la Roma del momento, miembro de la Accademia dei Virtuosi al Pantheon y elegido entre 1651 y 1653 príncipe de la Accademia di San Luca¹³⁰. Gentile tasó los tres bodegones en cifras muy bajas, entre 1 y 4 escudos romanos, en comparación con otras obras pre-



Fig. 9 Giovanni Benedetto Castiglione, *La creación de Adán*, h. 1642. Monotipo en tinta negra sobre papel verjurado, ahuesado, 303 x 203 mm. Chicago, Chicago Art Institute, n.º inv. 1985.1113

sentes en el inventario, aunque figuran con una valoración similar a la de las escenas de batalla de Jacques Courtois, *il Borgognone* (1621-1676), o de Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto* (1609-1664), artistas con los que debemos relacionar también a Herrera durante su estancia en Roma, por cuanto su obra, como la de los dos pintores italianos, muestra una predilección muy marcada por el color. Las concomitancias son especialmente llamativas con el último, alguno de cuyos modelos debieron de influir al Mozo, como proponemos ahora al relacionar la figura helicoidal ascendente del monotipo de Castiglione, *La creación de Adán* (fig. 9), con la del protagonista del *Triunfo de san Hermenegildo*. Este pintor italiano consiguió ser miembro de la Accademia di San Luca en 1651; ese mismo año aparecen también en las listas de académicos el mencionado Paolo Giordano Orsini II, duque de Bracciano, e «*Il Sig. Diego de Silva Velasquez aiuda di Camera di su maiesta cattolica. Pittore Spag^o*»¹³¹.

No hemos encontrado ningún rastro del Mozo en San Luca, y tampoco figura entre los miembros de la Accademia dei Virtuosi al Pantheon; sin embargo, parece obvio que en su estancia en Roma coincidió con Velázquez, que se hallaba allí entre 1650 y 1651, y tuvo que estar al tanto del éxito que supuso la exposición en el Panteón del retrato del esclavo *Juan de Pareja* (Nueva York, Metropolitan), noticia de la que tenemos constancia por el testimonio del pintor flamenco Andrés Smidt (1625-después de 1684)¹³², quien más tarde, ya en Madrid, tendría contacto con Herrera¹³³. Es probable que el Mozo coincidiera igualmente en Roma con los pintores Francisco Pérez Sierra (h. 1627-1709) y José Jiménez Donoso (h. 1632-1690), quien respetó y reconoció como insignes las invenciones del sevillano —«tienen inteligencia en las líneas y el dibujo»— cuando en 1687 hacía su examen para ocupar la plaza de maestro mayor, vacante tras el fallecimiento en 1685 de Herrera, y se declaraba defensor de los arquitectos inventivos¹³⁴. También resulta significativo que los dos coleccionistas romanos que tuvieron obras presumiblemente de Herrera, el canónigo Giovan Carlo Vallone y Paolo Giordano Orsini II, pudieron darle la oportunidad de exponer sus obras y ascender en el medio artístico, pues, como hemos dicho, el primero llegó a ingresar como «virtuoso» en la Accademia dei Virtuosi al Pantheon en 1654 y el segundo había sido nombrado académico de San Luca en 1651.

Podemos suponer que Herrera perfeccionase su arte en alguna de las academias romanas; sin embargo, no hemos encontrado la documentación que lo demuestre, aunque los indicios que acabamos de presentar en relación con su red social dan idea sobrada de la verdadera dimensión del Mozo como artista y de su ambición. De hecho, el canónigo Vallone, por su dilatada relación con I Virtuosi, que se extendió de 1635 a 1667¹³⁵, era el encargado de seleccionar las



Fig. 10 Orfeo Boselli, *Paolo Giordano Orsini II*, h. 1655. Mármol blanco y alabastro «a pecorella». Roma, Antichità Alberto Di Castro

obras que los artistas presentaban para ser expuestas bajo la columna del Panteón con motivo de la festividad de san José, que la Compagnia die San Giuseppe di Terra Santa, nombre con el que, como decíamos, nació la Accademia dei Virtuosi, celebraba todos los 19 de marzo con una muestra presidida por una pintura grande del *Sueño de san José*, que pendía de la balaustrada del Panteón rodeada de tapices¹³⁶. También es importante señalar que la mayor parte de las pinturas adquiridas por Vallone para su colección y para la de la marquesa Duglioli Angelelli pertenecían a «virtuosi» de la hermandad del Panteón como Niccolò Tornioli, Jan Miel, Michael Sweerts y Mario dei Fiori¹³⁷, artistas con los que es muy probable que Herrera se hubiera relacionado. Conviene recordar que la forma que tenían los pintores de darse a conocer al llegar a la ciudad era mostrando sus obras en público, como hemos visto que hizo Velázquez con su *Juan de Pareja* —pero también, por ejemplo, Salvador Rosa—, cuadro que resultó elegido para la muestra de la festividad de san José del año 1650¹³⁸, y que se expuso junto al propio modelo «en pareja»¹³⁹. Herrera tuvo que ser testigo de este aconte-

cimiento, que resultó muy beneficioso en la trayectoria artística de su compatriota en Italia. En este sentido, parece probable que lo que dificultó la entrada de Herrera en la Accademia di San Luca fue precisamente el hecho de que no hubiera demostrado su maestría con alguna obra de pública estima, condición necesaria para ingresar como académico, sobre todo si no se era un artista consagrado¹⁴⁰. Sin embargo, podía haber sido considerado «académico estudioso» si hubiera figurado como alumno en San Luca¹⁴¹. En todo caso, es muy probable que Velázquez ignorara a Herrera durante su estancia en Roma, actitud en la que seguramente tendría mucho que ver la relación distante que había mantenido durante su formación sevillana con Herrera el Viejo, con el que se educó durante un corto espacio de tiempo y a quien abandonó para irse al obrador de Francisco Pacheco, como testimonia el propio Palomino¹⁴². También es cierto que a Velázquez se le abrieron todas las puertas dada su fama como pintor de retratos y por las cartas de presentación que llevaba en calidad de embajador y ayuda de cámara del rey, mientras que Herrera era por entonces un artista principiante de 23 años que estaba buscando fortuna y un medio de vida como pintor. Este hecho se evidencia de forma clara en el abrumador silencio de las fuentes, y de un modo más concreto en un dibujo sobre el carácter de la fortuna que le hemos atribuido en relación con su periodo romano y del que hablaremos más abajo (véase fig. 11).

Es conveniente mencionar asimismo la normativa emanada del breve de Urbano VIII de 1635 por el que se impedía a los artistas o a cualquier persona relacionada con el comercio de arte desempeñar su profesión si no habían pagado una tasa anual. En este sentido, los comerciantes que se ocupaban del negocio del arte como revendedores de pinturas también la tenían que abonar, como el genovés Pellegrino Peri (h. 1625-1699), que era el mayor marchante de bodegones y pinturas de género de Roma, con tienda en la Piazza di Pasquino, en las cercanías de la Piazza Navona y que protegió a Castiglione justo en el momento en el que Herrera se encontraba en Roma entre 1648 y 1652¹⁴³. La actividad de los «revendedores de cuadros» fue además criticada por la Accademia di San Luca porque no favorecía el mérito artístico, y se quejaba al ver expuestas para la venta en las calles estas obras como vil mercancía¹⁴⁴. No sería extraño que, para ganarse la vida, Herrera hubiera estado trabajando para alguno de estos mercaderes haciendo copias, al igual que otros pintores, como el propio Castiglione, y que se alojara en la residencia de algún noble o protector. Lo cierto es que pese a los intentos de buscar su nombre —o la corrupción o alteración de este— en los registros de los *stati delle anime* entre 1648 y 1654 en las diferentes parroquias de los que se conservan libros de estos años, no ha sido posible identificarlo. Por



Fig. 11 Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido), *Alegoría de la fortuna del pintor*, h. 1649-53. Lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda, 301 x 218 mm. París, Musée del Louvre, n.º inv. 9740

tanto, los inventarios de Paolo Giordano Orsini II, duque de Bracciano, y del canónigo Vallone se convierten en las pistas más firmes para seguir el rastro de nuestro artista en Roma.

El duque de Bracciano, partidario de la facción hispanófila, en línea con la política de Inocencio X¹⁴⁵ —aunque pronto acabaría orientando sus preferencias hacia Francia¹⁴⁶—, era persona refinada y elegante, poeta y coleccionista apasionado (fig. 10). Perfecto representante de la magnificencia de la antigua aristocracia romana, estaba bastante bien informado, pues mantenía correspondencia con diversos gobernantes europeos; además, comisionó obras literarias y musicales, y solía reunir en su palacio a un gran número de poetas, músicos e intelectuales, hasta el punto de que Nicolò Doni calificó su residencia de auténtico Monte Parnaso. Fue informante del cardenal Mazarino y se carteo con Luis XIV entre 1647 y 1652, además de ser un hábil seguidor de obras para el rey, haciendo de intermediario entre este y Bernini, quien informaría a Orsini sobre su

actividad artística¹⁴⁷. Orsini también mantuvo correspondencia con la reina Cristina de Suecia¹⁴⁸. En una carta dirigida a esta en 1652 le informaba sobre el ambiente artístico romano en ese momento, aspecto por el que el estudio de su perfil es fundamental¹⁴⁹, pues arroja luz sobre los círculos en los que pudo moverse Herrera —que presumiblemente se encontraba todavía allí ese año—, y que condicionarían su forma integral de entender las artes. Le hablaba el duque italiano del éxito de los frescos de Pietro da Cortona en la Chiesa Nuova y en el techo del palacio Barberini; de las esculturas de Alessandro Algardi, y sobre todo del trabajo integral de Bernini en la capilla Cornaro que alberga su *Éxtasis de santa Teresa*, ejemplo máximo de integración de las artes y culmen del barroco total; si bien no se mostraba muy positivo en lo que se refiere a la evolución del panorama pictórico en Italia, del que tan solo destacaba al boloñés Giovan Francesco Barbieri, *Il Guercino*. Todas estas obras debieron ser admiradas por el Mozo durante aquel tiempo en la Ciudad Eterna.

La tercera de las evidencias que nos serviría para justificar la estancia del Mozo en Roma es el grupo de dibujos que hemos conseguido atribuirle¹⁵⁰ y que estaban enmascarados en el conjunto que Catherine Loisel denominó «*Le Groupe Cittadini*» (cat. 11-19). La historiadora los relacionaba con un artista boloñés cercano a Pier Francesco Cittadini (1616-1681), cuya personalidad gráfica había sido definida por el insigne Philip Pouncey, aunque otros especialistas, como Nicholas Turner y Carol Plazzotta, los vinculaban más bien con el círculo de Guido Reni. Muchos de estos dibujos son ejemplo de cómo se fue configurando el universo gráfico de Herrera y, sobre todo, deben entenderse como fruto de la labor de un artista en formación que absorbía con facilidad todas las novedades artísticas del momento —sin excluir las del mundo clasicista boloñés—, como reflejan las mutaciones en sus formas gráficas.

Estos dibujos se estudian detalladamente en las fichas de catálogo correspondientes, pero nos detenemos aquí brevemente en uno de ellos que, según nuestra opinión, es de mano segura de Herrera y fue realizado en clave autobiográfica, es decir, podría considerarse una prueba de que el artista intentaba abrirse camino en un ambiente italiano no demasiado propicio. Se trata de la *Alegoría de la fortuna del pintor* (fig. 11)¹⁵¹. Esta hoja se encuentra en la actualidad en el gabinete de dibujos y estampas del Louvre, donde figura como obra de Salvator Rosa, probablemente por su relación iconográfica con la *Alegoría de la Fortuna* que este artista napolitano pintó en 1659 y que conserva el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles¹⁵². En su dibujo, Herrera muestra a un joven que corre mientras es protegido por Mercurio, quien le señala la figura de una mujer desnuda, una alegoría de la Fortuna, que porta a un burro como símbolo de

la Ignorancia. El joven permanece anclado a tierra sin poder alcanzar a la Fortuna porque a sus pies una figura femenina de largos cabellos y desagradable aspecto, sin duda una personificación de la Envidia, le agarra una pierna con uno de sus brazos impidiéndole el ascenso. La vinculación de Mercurio y la Fortuna figura en los emblemas de Alciato como ilustración de que el conocimiento puede dominar a la suerte. En el suelo aparecen precisamente algunos objetos en clave simbólica: una paleta de pintor con sus pinceles, una tiara pontificia, fragmentos de una estatua (un torso y una cabeza), y en la parte central, la rueda de la Fortuna, símbolo del destino y la causalidad y de la aceleración o ralentización de la caída¹⁵³. Es un dibujo de gran interés porque sitúa a Herrera en el centro del debate romano sobre esta iconografía, que ilustra bien el dicho de que «la fortuna ayuda a los audaces», en este caso a los ignorantes, aspecto que nos permite entender la contrariedad de Herrera a causa del lugar que ocupaba en los círculos artísticos e intelectuales romanos: él, siempre tan consciente de sus capacidades, sintiendo con impotencia que no prosperaba porque la envidia le impedía ascender en su carrera. Es necesario insistir, además, en que el tema del burro, derivado de la fábula de Esopo y Luciano, entendido como crítica a los necios, despertó un gran interés en los artistas del momento en Roma, que lo desarrollaron en dibujos y pinturas¹⁵⁴. No hay duda, en definitiva, de que este dibujo es un testimonio emocionante que explica cómo se sentía en Roma mientras veía a su alrededor triunfar a otros pintores menos dotados que él.

A LA BÚSQUEDA DE UN HORIZONTE PROFESIONAL: ENTRE MADRID Y SEVILLA

La primera noticia documental que tenemos sobre el pintor tras su regreso de Italia, y que no obstante ha pasado inadvertida hasta ahora, es de mayo de 1654, fecha en que el dorador José Hernández proponía a una terna de artistas a «la baja y mejora» para la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Pinto: Francisco Camilo, Andrés de Vargas y el propio Herrera¹⁵⁵. De esta referencia se deduce que nuestro pintor estaba bastante asentado en el panorama artístico madrileño antes de acometer las pinturas del retablo mayor de la iglesia del convento de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos de Madrid, actual iglesia de San José, comisionadas el 17 de julio de 1654 por Juan Chumacero de Sotomayor y Carrillo (1580-1660), conde de Guaro y presidente del Consejo de Castilla¹⁵⁶. No suele señalarse algo que creemos relevante, y es que Chumacero había sido enviado a Roma en 1633 junto a fray

Domingo Pimentel, obispo de Córdoba, y había desempeñado el cargo de embajador ante el papa Urbano VIII, regresando a Madrid en 1643¹⁵⁷. Tras su estancia en la Ciudad Eterna estaba al tanto de las nuevas corrientes propagandísticas en la estela de Pietro da Cortona, de modo que al hacerse con el patronato de la capilla mayor de la iglesia del convento de los carmelitas descalzos no dudaría en buscar a alguien afín a sus gustos italianos para realizar las pinturas destinadas al retablo principal. El trabajo se le encomendó a Herrera, a quien el encargo le mantuvo ocupado tres meses, pues se le otorgó carta de pago el 28 de octubre de ese mismo año de 1654. Dicho encargo constaba de catorce pinturas, de las que solo se conserva el *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20), del que se hizo papel aparte en el contrato. Considerado ahora una obra capital de la pintura española, ya en su época causó una verdadera conmoción en el panorama artístico madrileño por su fuerza y carácter propagandístico, en línea con lo que Herrera había aprendido del barroco romano. El propio Herrera se sintió tan orgulloso de esta pintura que, como hemos indicado que afirmó Palomino, no dudó en proclamar que «se había de poner con clarines y timbales»¹⁵⁸.

Quizás lo más trascendente en la concesión de este encargo al Mozo, es que este era amigo y colaborador del arquitecto de retablos Sebastián de Benavente (1619-1689). Prueba de los vínculos previos y de la gran confianza que existía entre ambos es que Benavente se hizo cargo de la fianza requerida para poder acometer dicho encargo¹⁵⁹. El retablista se configura así como una de las piezas clave en la inserción de Herrera en el medio artístico madrileño. Por otra parte, según consta en la contratación del retablo, el pintor presentó como testigo a Diego Sanz, que fue oficial suyo y sería además quien heredara sus dibujos y estampas, según se refleja en su testamento¹⁶⁰. Se trata de un indicio más que confirma que Herrera se encontraba asentado en Madrid por aquellas fechas y contaba con ayudantes, por lo que su llegada de Italia podría incluso retrotraerse a 1653.

Por otra parte, Herrera el Viejo debió de ser testigo del éxito de su hijo con su *San Hermenegildo*, pues entonces residía en Madrid, donde fallecería poco después de concluidos los trabajos, en diciembre de 1654. Es probable que el deceso fuera la causa del traslado del hijo a Sevilla poco después, dado que el padre había muerto sin hacer testamento y el Mozo se vería obligado a solucionar aspectos derivados de este hecho; aunque es sugerente pensar que además albergara el deseo de darse a conocer en su ciudad natal. Esto explicaría que el 18 de abril de 1655 presentara una solicitud para ser recibido como hermano en la Archicofradía Sacramental de Sevilla. No obstante, nunca se llegó a desvincular de Madrid, como prueba que el 8 de julio de 1657 apareciera como testigo en el testamento



Fig. 12 Francisco de Herrera el Mozo, *Éxtasis de san Francisco*, 1656-57. Óleo sobre lienzo, 560 x 369 cm. Sevilla, catedral de Santa María, capilla de San Francisco

Fig. 13 Bartolomé Esteban Murillo, *La visión de san Antonio de Padua*, 1656. Óleo sobre lienzo, 560 x 369 cm, Sevilla, catedral de Santa María, capilla de San Antonio de Padua

del pintor y dorador Simón López¹⁶¹, otro colaborador de Benavente con el que no dejó de tener contacto, por lo que las idas y venidas entre Sevilla y Madrid —en un posible intento de buscar así el lugar que más oportunidades le ofreciera— parecen evidentes. La buena relación que mantuvo con su prima Ana de Herrera y con su sobrina Ana de Medina y Herrera, se constata por la renuncia de la primera, el 13 de mayo de 1655, a los derechos de su hijuela en la herencia de Herrera el Viejo a favor de su primo, y a cambio de esto por el posterior pago el 5 de julio de 1655 de la dote de su sobrina, que ascendía a 400 ducados de a once reales¹⁶².

Herrera fue aceptado como hermano de la Archicofradía Sacramental de Sevilla el 21 de noviembre de 1655, lo que ciertamente le permitiría introducirse en la red social del influyente mundo eclesiástico hispalense, como le sucedió por ejemplo a Murillo tras su ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad. Esta suposición viene avalada por el hecho de que escasamente un mes después del ingreso, el 19 de diciembre de 1655, Herrera juraba como hermano y a los cinco días se le hacía efectivo el pago de la importante suma de 7.000 reales por la pintura del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21), que el 16 de enero de 1656 se instalaba en el frontispicio de la Sala de Cabildos de la Archicofradía, pues representaba con fidelidad los fines fundamentales de la congregación de propagar la devoción al Santísimo Sacramento y a la Purísima Concepción¹⁶³. Al igual que el cuadro del *Triunfo de san Hermenegildo* en Madrid, la pintura causó una auténtica conmoción en Sevilla, donde no se había visto nada igual, pese a la presencia de Murillo en la ciudad siendo ya un pintor pujante. El brío y la fuerza desplegados por Herrera en contraluces, escorzos y atmósfera de esta obra terminaron por consagrar su fama en su ciudad y por despertar las mismas envidias que ya describiera Francisco Barrientos —«la opinión celosa brama»— en su poema citado más arriba sobre el *Éxtasis de san Francisco*. El encargo de esta pintura es una consecuencia directa del éxito del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía*. Otra prueba de que Herrera utilizó a la hermandad para darse a conocer es que su nombre no vuelve a aparecer como hermano en los registros de sesiones de la cofradía después de 1660, habiendo incluso pleiteado



contra esta por impago¹⁶⁴. Para entonces, Murillo ya había concluido su monumental *Visión de san Antonio de Padua* (fig. 13) destinado a una de las capillas del costado norte de la catedral que estaban siendo reformadas por empeño de una de las figuras claves del momento, el canónigo Alonso Ramírez de Arellano¹⁶⁵.

El encargo del *Éxtasis de san Francisco* (fig. 12), con fecha de 4 de diciembre de 1656, surgió como petición expresa de «algunos prebendados devotos de san Francisco [que] quieren hacer otro [cuadro] a su costa»¹⁶⁶, y se tiene noticia de su instalación en su capilla en junio de 1657¹⁶⁷. Sorprende que en el contrato no se cite al autor de la pintura, a pesar del éxito cosechado por Herrera con la *Eucaristía*, pero sí es relevante que se decidieran por él para su ejecución en lugar de por Murillo, algo que evidentemente no debió de gustar a este último, sobre todo porque cuando se le encargó el *San Antonio* se mencionaba en los autos capitulares que se procurara que fuera de mano «del mejor pintor que huviere en esta ciudad»¹⁶⁸.

El hecho de que Ramírez de Arellano se decidiera ahora por Herrera para este encargo denota la competencia artística que se abría en este momento en Sevilla, y que nos hace recordar nuevamente las palabras de Barrientos relativas a esta pintura y el encono que se desató contra Herrera, «en quien mostró la envidia macilenta su fuerza toda». Era evidente que Murillo había sido desplazado por un Herrera que regresaba de Italia empapado de una tendencia más rompedora, manifiesta en el colorido exuberante, los contraluces acusados y los potentes escorzos, fórmulas innovadoras cuyo atractivo y modernidad no pasaban desapercibidos a sus contemporáneos. Así, el historiador sevillano Diego Ortiz de Zúñiga hablaba en estos términos sobre su *San Francisco*:

[La capilla de San Francisco] Tiene en lo más moderno un valiente lienzo de pintura de su patrón el Serafín Francisco, de mano de D. Francisco de Herrera el Moço, hijo de esta Ciudad, en la bizarría de el dibuxo, y gracia de el colorido excelente.¹⁶⁹

La celeridad con que Herrera resolvió los encargos, la mencionada innovación y la excelente calidad de los resultados finales también se repiten con insistencia en las fuentes documentales. En la conclusión de su *San Francisco* —por ejemplo— el Mozo empleó la



Fig. 14 Lucas Vorsterman I según Peter Paul Rubens, *Estigmatización de san Francisco*, 1620. Grabado, 525 x 353 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-33.034

mitad del tiempo que Murillo había destinado a su *San Antonio*¹⁷⁰. No obstante, a pesar de las posibles discrepancias que debieron de existir entre ambos, creemos que es evidente que la forma de hacer de Murillo varió tras la llegada de Herrera a Sevilla, pues el impacto de este en su obra se aprecia a partir de entonces de forma decisiva.

Sobre la invención u originalidad del *San Francisco*, existe una anécdota transmitida por Ceán, no demasiado citada, pero que creemos es pertinente recoger aquí. El historiador afirmaba haberse enterado en 1808 de que:

este cuadro era un plagio en la composición de otro de su padre. Yendo yo a despedirme en dicho año de un amigo mío, para volver a Madrid a servir mi plaza de oficial de Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia de Indias, vi en su gabinete un lienzo de poco menos de una vara de alto, que representaba el mismo San Francisco de la catedral. Observé que no era copia porque estaba pintado y dibujado con una firmeza, más brío, más empastado y con diferente colorido que aquel, le hizo bajar y quedé sorprendido quando leí la firma que decía: Francisco Herrera año de 1625, seguro que era de Herrera el Viejo, a quien el Mozo hubo de robarle con otros cuadros y bocetos, antes de huir a Roma y que a la vuelta se valió de él para pintar el grande de la catedral.¹⁷¹

La noticia incide nuevamente en algo que hemos sostenido a lo largo de este texto, y es lo mucho que debe el Mozo a su padre en los modelos y en la configuración de su lenguaje artístico, además de que supo hacer un sabio aprovechamiento de los dibujos y grabados del progenitor, algo que las fuentes y su misma obra corroboran. Como ya señalara Kinkead¹⁷², es evidente que la composición del *San Francisco* deriva de la conocida estampa de Lucas Vorsterman I según pintura de Rubens, *La estigmatización de san Francisco*, abierta en 1620 (fig. 14). Herrera invirtió la posición del hermano León en la parte inferior y le aplicó un violento contraluz, un recurso característico del artista que ya había empleado en obras anteriores y que le hizo célebre¹⁷³. Es muy pertinente también la comparación que hace Kinkead entre la pintura de Herrera y el citado *San Antonio* de Murillo. Sus conclusiones subrayan y justifican definitivamente lo que supuso la irrupción de Herrera en el panorama local. El cuadro de *San Antonio* es estático y los campos de luces y sombras están claramente definidos, no interfiriendo el uno sobre el otro. Esos efectos aíslan las figuras: la aureola de querubines está perfectamente delimitada y la fuente de luz que emite apenas ilumina al santo, arrodillado, mientras el resto de la escena está en penumbra. En cambio, la pintura de Herrera es una



Fig. 15

Fig. 15 Francisco de Herrera el Mozo, trono de ángeles elevando en Gloria a san Francisco en el *Éxtasis de san Francisco* (detalle de fig. 12)



Fig. 16

Fig. 16 Francisco de Herrera el Mozo (atribuido), ángel elevando en Gloria a la Virgen en la *Asunción de la Virgen* (detalle de cat. 19, recto)



Fig. 17

Fig. 17 Francisco de Herrera el Mozo, ángeles músicos en el *Éxtasis de san Francisco* (detalle de fig. 12)

auténtica explosión de movimiento, de luz y de vivo colorido, de una intensidad desconocida hasta el momento en Sevilla. Las acrobáticas criaturas angélicas inundan la composición en un animado zigzag ascendente realzadas por el trono angélico que impulsa a san Francisco, «serafín penitente, que de el pecho manos y pies de Cristo es viva emprenta», según metáfora empleada por el padre Barrientos en su ya famoso poema, y que llama poderosamente la atención en el lienzo, a pesar de partir de un modelo conocido, si bien transformado, de la citada composición de Vorsterman/Rubens. El ángel joven de cuerpo mayor que sostiene el impulso vital de san Francisco (fig. 15) nos recuerda a otro análogo que aparece en

uno de los dibujos que Herrera había ejecutado en Roma, preparatorio para una *Asunción de la Virgen* de colección particular (cat. 19 recto). El que aparece en el dibujo se sitúa justo en la parte inferior del trono que hace ascender a la Virgen, mientras el del lienzo, que deja también flotar al viento sus ropajes, está invertido con respecto al anterior y vuelve su rostro hacia el espectador, al que mira atentamente. Es este un claro ejemplo del uso versátil que hacía Herrera de los modelos gráficos, y que otorga tanta variedad y riqueza a su obra. El resto de los ángeles músicos, algunos de los cuales tocan instrumentos (fig. 20), son variantes de los que aparecen en la gloria del *San Hermenegildo* y hay que relacionarlos



Fig. 18 Francisco de Herrera el Mozo, ángel volandero con partitura en el *Éxtasis de san Francisco* (detalle de fig. 12)

con los que Herrera esbozó en los *Ángeles músicos en gloria* (fig. 20.4), motivo representado en el verso del dibujo de la *Entrega de las llaves a san Pedro* —perteneciente al denominado «Grupo Cittadini»— conservado en el Statens Museum for Kunst en Copenhague, donde figura como atribuido a Giuseppe Ghezzi¹⁷⁴ (fig. 17.2). Este motivo tan característico en la obra del Mozo lo volvemos a encontrar en el dibujo a pluma y aguada *Ángeles músicos en gloria* (cat. 40) que guarda el British Museum de Londres y cuya cronología habría que situar en torno a 1654-56. En la pintura llama la atención también el tipo sonrosado, tan flamenco y rubeniano, de los rostros de las criaturas angélicas; sus semblantes rollizos, que prefiguran los que más tarde pintará Murillo, están igualmente presentes en el *Triunfo del sacramento de la Eucaristía*. Con respecto a los ángeles que revolotean en el extremo superior derecho del *San Francisco*, el que se sitúa en violento escorzo y porta una partitura en sus manos ha sido acertadamente relacionado¹⁷⁵ con la figura de Perseo en la pintura *Andrómeda y el dragón* de Tiziano, que Herrera debió conocer por la copia existente en las Colecciones Reales (figs. 18 y 19).

El impacto de la pintura de *San Francisco* no se hizo esperar en la ciudad hispalense; a las palabras de Barrientos, escritas mientras se estaba ejecutando esta obra y aún no se había colocado en su capilla, se unen las alabanzas de Torre Farfán una vez instalada en esta:



Fig. 19 Anónimo (copia de Tiziano), Perseo en *Andrómeda y el dragón* (detalle), siglo xv. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado, P003871

Su fachada la ocupa toda una elegante pintura de don Francisco de Herrera [...]. Consta su grandeza de la imagen del glorioso patriarca, arrebatado en trono de nubes, ocupando el contorno una elegante jerarquía de muchos ángeles, ya desnudos, ya vestidos: Todos ocupados con las insignias de sus penitentes ejercicios.¹⁷⁶

Como ocurrió con el *San Antonio* de Murillo, que se embutió en una gran máquina de altar coronada en su ático con otra pintura, un *Bautismo de Cristo* de su mano, el *San Francisco* completó su escenografía con una obra, en este caso de Juan de Valdés Leal, *La imposición de la casulla a san Ildefonso*. Bernardo Simón de Pineda sería el encargado de diseñar la poderosa estructura línea que uniría ambas obras (fig. 20), consagrando en Sevilla la tipología del retablo marco que, destinado a alhajar las capillas del costado norte, en línea con el esquema marcado por el retablo de la capilla de Santiago, de Juan de Roelas, pero modernizando la composición desde una concepción más apoteósica y propagandística¹⁷⁷. Con el conjunto de obras de la capilla de San Francisco, que Ramírez de Arellano promovió íntegramente durante su mayordomía, se consiguió dar un impulso decisivo a las nuevas corrientes que marcarían los diseños de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo xvii¹⁷⁸.

Como hemos visto, Herrera supo demostrar en su ciudad natal que la pintura había tomado nuevos rumbos y que su lenguaje moderno, innovador y de corte propagandístico se avenía a los gustos avan-

zados de comitentes como Alonso Ramírez de Arellano. No parece por tanto extraño que el artista fuera reclamado para codirigir junto a Murillo la Academia de dibujo de la Casa Lonja, inaugurada en enero de 1660. Los conocimientos de ambos resultaban un complemento perfecto para formar a los futuros artistas, pues se unía la tradición pictórica de Murillo con el lenguaje renovador que el Mozo había traído de Roma¹⁷⁹. Dos *academias* de Herrera conservadas en la Real Casa de la Moneda (cat. 42 y 43) dan testimonio de su labor académica, que apenas desarrolló unos meses, pues a finales de año retornaba definitivamente a Madrid. No sabemos si en esa decisión repentina tuvo algo que ver la muerte de Velázquez, como se ha querido suponer¹⁸⁰, pero lo cierto es que en Sevilla era valorado y requerido, como demuestra el documento por el que el tribunal de la Santa Inquisición de Sevilla le quiso encargar un lienzo sobre el auto de fe celebrado el 13 de abril de 1660 en la plaza de San Francisco, dejando claro en el escrito que para entonces era «el pintor de más fama de esta ciudad», calificación realmente significativa teniendo en cuenta que Murillo seguía en activo. Finalmente, no se hizo cargo del lienzo, según consta en la documentación porque a ese «respecto se da poco a la pintura», y además pedía una suma elevada; sin embargo, regaló un dibujo de su mano sobre el tema, que finalmente pasó a lienzo «otro pintor de su satisfacción»¹⁸¹. Es bastante probable que el cuadro referido sea uno que se conserva en colección particular sevillana (fig. 58.1) y en el que se describe puntualmente el citado auto de fe¹⁸². Se trata de un testimonio importante que nos permite hacernos una idea de cómo era el dibujo proporcionado por Herrera sobre un acto que conocemos con detalle por una *Relación* que guarda la Biblioteca Capitulada Colombiana¹⁸³ y un manuscrito conservado en el Archivo Histórico Nacional¹⁸⁴ en el que se narra de manera precisa la procesión que conducía a sesenta y cuatro reos a la plaza de San Francisco de Sevilla donde fueron juzgados, así como el desarrollo de la ceremonia. Como nos ha indicado Fernando Marías¹⁸⁵, es muy sugestivo pensar que el dibujo que se cita en el contrato y que sirvió de base a la pintura, sea uno que conserva el British Museum de Londres en el que se representa un *Auto de fe* (cat. 58) que hasta el momento se relacionaba con el acaecido en la Plaza Mayor de Madrid en 1632¹⁸⁶. Sin embargo, la descripción topográfica se ajusta a la de la sevillana plaza de San Francisco, según aparece representada en la pintura de la colección hispalense, donde se describe con algunas variaciones en el graderío y la tarima en la que se desarrolló el auto. El anónimo pintor añadió la arquitectu-

tura de la plaza y algunos hitos urbanos, como la Giralda o la cúpula del Sagrario, que no están en el dibujo de Herrera —centrado solo en el auto—, detalles arquitectónicos que han imposibilitado la correcta identificación hasta ahora de la plaza representada en el dibujo. Es importante señalar en este diseño el hábil tratamiento de la perspectiva y la precisión de las líneas, en cuyo trazado se advierte el uso de un estilo o pluma de plomo; así como el cuidado en la caracterización de los personajes, dibujados con pluma de ave y aguada, cuya detallada descripción permite reconocer los diferentes estamentos a los que pertenecen. También es reseñable el virtuosismo a la hora de colocar en disposición prospectiva la monumental vela que cubría toda la plaza. Con esta sobresaliente y teatral puesta en escena y su capacidad para captar los detalles, Herrera consiguió documentar con pericia un hecho histórico, un auténtico espectáculo que concentraba a una gran cantidad de público, y que años más tarde, en 1680, documentaría también Francisco Rizi en su *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*,



Fig. 20 Retablo de Bernardo Simón de Pineda con la pintura de Francisco de Herrera el Mozo *Éxtasis de san Francisco*. Sevilla, catedral de Santa María, capilla de San Francisco

que conserva el Museo del Prado y que comparte bastantes detalles desde el punto de vista de la organización del espacio y la distribución de los personajes con la escena de Herrera⁸⁷.

En 1660 Herrera se había convertido en el pintor más reconocido y aclamado de la ciudad de Sevilla; así se evidencia documentalmente, por lo que su marcha a Madrid solo se entiende por la estrecha competencia con otros artistas que rivalizarían con él en la recién creada academia de dibujo de la Casa Lonja, o por las oportunidades que se le abrían en la Villa y Corte, donde su estrella rutilante creció al albur de la protección que le ofreció la

corte y los encargos que le propiciaría su amigo Sebastián de Benavente. Su fama aumentó también gracias a su destreza en la pintura mural, que demostró en la alabada decoración de la cúpula de Nuestra Señora de Atocha, de la que desgraciadamente nada conservamos, como tampoco del resto de sus trabajos como fresquista. De habernos llegado algún ejemplo, habríamos podido ser testigos de su verdadera dimensión como artista total, desgraciadamente silenciada para siempre, y nos habría permitido calibrar mejor el lugar que le corresponde en el devenir del arte barroco hispano.

- 1 Epístola de Francisco de Herrera el Mozo dirigida a Carlos II en defensa de los pintores-arquitectos, publicada por Blasco Esquivias 1991, pp. 188-93, doc. 4.
- 2 Véase Pérez Sánchez 1986a. Artículo pionero sobre Herrera el Mozo es el que publicó a Jonathan Brown (véase Brown 1966, pp. 34-43); y clave para entender su dimensión como artista, la introducción de J. E. Varey y N. D. Shergold a la edición de la pieza teatral de Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (véase Varey y Shergold 1970, pp. XIII-CXVII). Son también fundamentales los trabajos de Kinkead 1982, pp. 12-23, y de Sullivan 1989, pp. 32-39. Véanse igualmente Valdivieso 1986, pp. 199-204, y Valdivieso 2003, pp. 319-26. Para una semblanza de Herrera el Mozo y la valoración crítica de su figura, véase Pérez Sánchez 2010, pp. 294-99. Como monografías, las de Valdivieso 2015 y García Baeza 2016a.
- 3 Blasco Esquivias 1990, pp. 65-76, y Blasco Esquivias 2013a, p. 359.
- 4 David García Cueto 2013, pp. 257-318.
- 5 Lázaro Díaz del Valle, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...* escrito entre 1656 y 1659 y publicado parcialmente por Francisco Javier Sánchez Cantón en *Fuentes literarias para la historia del arte español* (véase Sánchez Cantón 1933, vol. II, pp. 329-93). El estudio más completo sobre este texto de Díaz del Valle es el de Riello 2007 (la cita en p. 444). Véase asimismo la edición de García López 2008, p. 344.
- 6 Torre Farfán 1671, p. 160.
- 7 *Ibidem* 1666, fol. 13r.
- 8 Portús 1991, pp. 135-58, y Portús 2012a, pp. 47-59.
- 9 Torre Farfán 1666, fol. 9v.
- 10 Antequera Luengo 2008, p. 30.
- 11 Francisco Barrientos, «Al quadro de Ntro. Padre Francisco que en la Sta. Yglesia de Sevilla pintó D. Francisco de Herrera celebre pintor del Dr. Don Francisco Barrientos canónigo Mag. Célebre Theólogo», citado por Herrero García 1943, pp. 22-23. Agradezco a Roberto Alonso Moral que me llamara la atención sobre este poema.
- 12 Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante ACS), Varios VIII, San Fernando, leg. 10.735. Madrid, 30 de octubre de 1671: «Juan de Tejada informa a la Diputación del Santo Rey sobre las pesquisas realizadas al Presidente de Castilla y la Regente a propósito de una nueva urna para los restos de san Fernando y de un retablo para la Virgen de los Reyes [...]». Documento publicado por vez

- primera por Sancho Corbacho 1973, pp. 97-100. Véase además García Baeza 2016b, pp. 158-62.
- 13 Sancho Corbacho 1973, p. 100.
- 14 Los informes sobre estos diseños se dilatan hasta 1685. Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, leg. 17.140. Agradezco a Jesús Porres Benavides que me indicara esta fuente. Sobre el vínculo de Herrera con los Ruesta, véase Garcés Manau y Díaz Bielsa, 2020, pp. 39-69.
- 15 Véase la nota 42.
- 16 Dieron noticia de este impreso García Baeza, 2016a, p. 467, nota 194 y Marías 2017, p. 118-20.
- 17 *Relación de la festiva celebridad, con que se colocó la Primera Piedra en la nueva, y más sumptuosa Fábrica del Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar de Çaragoça*, Zaragoza, herederos de Agustín Vergés, 1681, fol. 3. Citado por Marías 2017, p. 114, nota 34.
- 18 García Baeza 2019a, pp. 20-35.
- 19 Blasco Esquivias 1991, pp. 159-94.
- 20 Ríos Balaguer 1925, pp. 62-63, doc. 20; Blasco Esquivias 1990, pp. 65-76 y Blasco Esquivias 2013a.
- 21 Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Felipe V, leg. 294, exp. 2: Manifiesto de José Donoso a favor de realizar oposiciones para ocupar la plaza de maestro mayor de las Obras Reales. Documento citado por Blasco Esquivias 1991, pp. 184-87.
- 22 Sobre este tópico en la tradición historiográfica y las escasas referencias al pintor griego en España, véase Portús 2016a, pp. 107-15.
- 23 Faxardo 1726, p. 141. Agradezco a Jesús Urrea esta referencia.
- 24 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 25 *Ibidem*, p. 1022.
- 26 Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 282.
- 27 Morán Turina y Portús 1997a, p. 54, nota 45.
- 28 Martínez Ripoll 2005, p. 98, nota 18.
- 29 Martínez 2014, pp. 43-54.
- 30 Barrio Moya 2001b, pp. 223-29.
- 31 *Ibidem*, p. 47.
- 32 Cohen 2017, pp. 202-31.
- 33 Portús 1999, pp. 50-53.
- 34 Morán Turina y Portús 1997b, pp. 94-95.
- 35 Sobre este grupo de artistas activos en Roma que representaban la contrafigura de la propaganda escribió un famoso artículo Luigi Salerno que comenta Giulia Martina Weston. Véase Weston 2014, pp. 15-29.

- 36 Palomino [1715-24] 1947, p. 1023.
- 37 «En tiempos de Mitelli vivían estos pintores españoles del rey: un tal Caggio [Carreño]; un tal Erera [Herrera el Mozo] que desafió al Colonna; Ricci, amigo de mi padre [...], [y] Diego Velasco [Velázquez]», citado por Harris 1961, p. 105, nota 15. Véase también García Cueto 2005, p. 265, nota 762.
- 38 Así lo piensa García Cueto 2005, p. 280.
- 39 «Se amargaba por la inquietud y el desconcierto en que debió colocarlo la mala voluntad de aquel pintor adversario suyo; y en verdad no merece la bondad de aquel hombre tales molestias, ni concuerdan en absoluto con su apacible natural», citado por Salort 2002, pp. 180-81, 487, doc. b67.
- 40 El impreso de la Biblioteca Nacional de España (Mss/10838) que ahora exponemos aquí, fue primeramente extractado por John E. Varey y Norman D. Shergold. Véase en concreto Varey y Shergold 1970, p. XL, y el correspondiente estudio en cat. 67.
- 41 Así consta en el testamento de Herrera: López Navío 1961, p. 12. Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, que protegió a Herrera, era propietario del borrón preparatorio de una gloria para la pintura mural del coro de la iglesia de San Felipe el Real: «n. 414. Un lienzo de una gloria que esta en el techo con muchos santos que es vorroncillo que está pintado en el coro de Sn. Phe. original de D. Franco. de Herrera en mill y ochocientos Rs.», véase Burke y Cherry 1997, vol. 1, p. 853. Este borrón fue el que se utilizó para la restauración del fresco de Herrera tras el incendio que sufrió la iglesia, como señala fray Juan Faxardo en el citado libro de 1726, p. 141. Por Ceán Bermúdez sabemos además que el artista que restauró la pintura mural en 1719, Juan Delgado Durán, fue amigo y discípulo de Palomino.
- 42 Ceán Bermúdez 1824, vol. VI, fol. 246. Véase además la edición crítica del documento descubierto por Ceán realizada por David García López y Daniel Crespo Delgado y publicada en Ceán Bermúdez [1824] 2016, pp. 397-405; Viñaza 1889, vol. II, pp. 271-78; Pérez Bueno 1947, pp. 155-57; y Sánchez Cantón 1947, p. 255. El documento original se encuentra en el Archivo Storico Capitolino (ACS) de Roma y fue localizado por Ángel Aterido (véase Aterido 2001, pp. 179-83). Para la explicación sobre el rechazo por parte de la corona española de sostener esta academia y de las tensiones entre Carlos II, el VII marqués del Carpio y la Santa Sede, véase Onori (en prensa).
- 43 Zafra Molina 2011, pp. 393-413.
- 44 Varey y Shergold 1970, pp. VII-VIII.
- 45 Marías 2017, p. 139; González Asenjo 2005, p. 396.
- 46 Marías 2017, pp. 139-41.
- 47 Sobre la valoración crítica de Ceán de la figura de Herrera, véase García López y Crespo Delgado 2016, pp. 150-51.
- 48 Ceán Bermúdez [1824] 2016, pp. 695-99.
- 49 Ibidem 1800, vol. II, pp. 279-85.
- 50 Martínez Ripoll 1978, p. 27. Para el uso del 'don' y el estatus en los artistas madrileños, véase Aterido 2015, pp. 258-60.
- 51 Blasco Esquivias 1991, pp. 159-94.
- 52 Palomino [1715-24] 1947, p. 767. En el caso de Juan de Zurbarán también se utilizó el «don» en el documento de su expediente matrimonial, véase Hereza 2017, vol. 1, p. 40. En la cita la cursiva es mía.
- 53 Entre los asuntos profanos se encuentran cuatro cuadros de «Justas y fiestas de toros y cañas» que aparecen reseñadas en el inventario de la colección del conde del Águila. Véase Illán Martín 2000, p. 146.
- 54 Kinkead 1986, pp. 132-44.
- 55 Ibidem 1989, p. 129.
- 56 Para el inventario de Gian Carlo Vallone, véase Curti 2007, pp. 109-11; y para el de Paolo Giordano Orsini, véase Rubsamén 1980, pp. 6-16, doc. II.
- 57 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 58 Kinkead 1989, p. 149.
- 59 Ibidem, p. 150.
- 60 También constan en el inventario de Ardemans: «una pintura de Nuestro Señor con la Cruz a cuestras y Simón Cirineo, orixinal de don Francisco Herrera, de dos varas y terzia de alto y siete quartos de ancho con marco tallado y dorado [tasado en la importante cantidad de 2.200 reales]. Otra de medio cuerpo de Christo con la cruz a cuestras copia de don Francisco de Herrera [...] dos borroncitos orixinales de don Francisco Herrera el uno de la Concepción y el otro del Salvador [...] una pintura de una Custodia de dos varas de alto y cinco quartas de ancho, copia de don Francisco Herrera [...] Un borrón de la Encarnación de mano de don Francisco Herrera, de una quarta de alto y un pie de ancho», véase Agulló y Cobo 1978a, pp. 205-10.
- 61 Kinkead 1989, p. 152.
- 62 Ibidem, p. 148.
- 63 Pérez Sánchez 1986a.
- 64 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 65 Pérez Sánchez 1986a, p. 100.
- 66 Barrio Moya 2001a, p. 83.
- 67 Ibidem 2001b, pp. 223-29.
- 68 Palomino [1715-24] 1947, p. 1022.
- 69 Agradezco a Alejandro Martínez su gentileza y generosidad al darme a conocer esta obra.
- 70 El documento fue publicado por Martínez Ripoll 1978, p. 27 y p. 260, doc. 26.
- 71 Laguna Paúl 1995, pp. 127-56.
- 72 En 1609 abrió la estampa que sirve de frontispicio a las *Constituciones del Arçobispado de Seuilla*, siguiendo el dibujo dado por el arquitecto Diego López Bueno. Un año después, en 1610, abrió la de san Ignacio de Loyola para el libro de Francisco de Luque Fajardo, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio*. En 1623 grabó la estampa correspondiente al libro *Commentarii in Summan Theologiae S. Thomae* del jesuita padre Jacobo Granado y en 1627, año del nacimiento de su hijo, abrió la del *Patronato de la Orden Trinitaria*. Véase Martínez Ripoll 1978, pp. 246-48 y Martínez Ripoll 2005, pp. 83-98. Para la estampa del *Patronato de la Orden Trinitaria* dimos a conocer otra prueba para el ejemplar del Vignola conservado en la Biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, véase Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1996, pp. 365-87.
- 73 Ceán Bermúdez [1824] 2016, p. 696.
- 74 Ibidem 1800, vol. II, p. 277.
- 75 Ídem.
- 76 Martínez Ripoll 1978, p. 36.
- 77 Véase la nota 84.
- 78 López Navío 1961, pp. 261-74.
- 79 Realmente, en el siglo XVII la palabra divorcio no puede ser entendida como la entendemos hoy, pero fue muy usada en los documentos civiles y eclesiásticos. Aunque es ese el término que utiliza Herrera para describir la disolución del vínculo de pareja, realmente no se trataba de la disolución del matrimonio, doctrina que la Iglesia mantiene

hasta ahora. Como 'divorcio' (y 'no vincular': porque el vínculo subsistía, impidiendo una nueva unión que, de producirse, se consideraría bigamia, y esta sí la perseguía la Inquisición), se entendía la ruptura «*quoad thorum et habitationem*», esto es, desunión de los cuerpos. Pero seguían casados. Esto justifica que Herrera no volviera a casarse, y por tanto estaba usando la palabra como era habitual en su época, con el sentido de «cesación en cuanto a cohabitación y lecho, el fin de la convivencia matrimonial», en palabras de Espín López 2016, p. 168. Aunque hasta mediados del siglo XVIII estas cuestiones no se aclaran, en el siglo XVII regían ciertos impedimentos al matrimonio que podían acarrear su nulidad. Se distinguía entre los impedimentos dirimientes (que ocasionan la nulidad) y los impedientes (que solo convierten en ilícito el matrimonio contraído; estas sutilezas sirven a la hora de la dispensa del impedimento, claro está). Un clásico impedimento dirimente fue el de parentesco, sobre todo porque no estaba del todo fijada la noción de parentesco y sus efectos. Si se descubre que había algún vínculo de linaje, podía anularse el matrimonio entre los parientes. Agradezco a Carlos Petit esta detallada información que nos aclara que realmente lo que pudo existir fue la nulidad eclesiástica o el divorcio entendido como separación, probablemente interpuesto por su mujer ante el juez eclesiástico de Sevilla por circunstancias que desconocemos pero que acarreó la devolución de la dote, como reconoce el propio Herrera en su testamento.

80 Valdivieso 2015, p. 18.

81 Con respecto a las causas de la nulidad, aunque realmente la homosexualidad no fue argumentada como una causa, sí lo fue la imposibilidad del coito, circunstancia que no tendría que relacionarse directamente con una supuesta homosexualidad. En este sentido —como nos complementa el profesor Petit—, el famoso doctor Martín de Azpilcueta Navarro, teólogo y canonista del siglo XVI, señalaba como causas de la nulidad: «Lo nono, que de los impedimentos [sic] del matrimonio, unos se dizen impedir y desatar: porque hazen que aquellos entre quienes los ay, no solamente pequen casándose, pero que aun el mesmo casamiento no valga nada, y no porque desatan el matrimonio, que se contraxo válidamente antes que el impedimento sobreviniese, porque ninguno hay tal. Los cuales impedimentos se contienen en estos versillos, que luego se declararán. *Error, conditio, votum, cognatio, crimen, Cultus: disparitas, vis, ordo, ligamen. Si sis affinis, si forte coire nequibis*. Otros impedimentos se dicen impedir, y no desatar, porque pecan los que se casan con ellos, pero el casamiento vale. De los cuales son el vedamiento de la yglesia, ferias, desporios, cathecismo, voto simple, costumbre, y delito de incesto, aver muerto presbytero, aver sido padrino de su hijo por malicia, o penitente sole[m]ne», Azpilcueta Navarro 1557, p. 402, n.º 29. Por tanto, los impedimentos que acarrear la nulidad de la unión contraída (que el mismo casamiento no valga nada) eran: error en la identidad del contrayente, fuerza que doblega la voluntad, voto solemne, crimen, orden sacerdotal, imposibilidad para el coito, parentesco de sangre, pero también de afinidad o matrimonio anterior subsistente. Cuando se daban estos casos se declaraba la nulidad del matrimonio contraído mediante una causa matrimonial ante el tribunal eclesiástico.

82 Cuando Agustín García de Cortázar hizo testamento en Madrid en 1698, un año antes de morir, declaraba que estuvo casado de segundo matrimonio con doña Ángela Jacinta de Robles Quixón de Villoslada (no hay duda de que se trata de la mujer de Herrera) «quien al

presente vive, y la tengo satisfecha y pagada la dote que llevó á mi poder, como consta por la carta de pago que otorgó á mi favor, por ciertas causas y motivos que hubo para ello (estarían separados) y así lo declaró para descargo de mi conciencia», Cotarelo y Mori 1913, vol. 1, p. 230. Agradezco a Carlos Petit esta referencia. Véase también Barrio Moya 2003, pp. 143-56. En el documento de inventario de bienes de Agustín García de Cortázar realizado cuando casa con Ángela de Robles, esta dice que era viuda de Pedro Plazos, de lo que se deduce que contrajo matrimonio con este último después del fallecimiento de Herrera entre 1685 y 1695.

83 Hay que recordar que el 23 de septiembre de 1680 Francisco de Herrera, próximo a ausentarse de la corte, dio poder a Sebastián Castaño y a Ángela de Robles, a la que se refiere como «mi mujer», para que pudieran vender en su nombre a Juan de la Cruz, esclavo negro de 19 años, disponiendo asimismo que debían recibir una ayuda de costa de su majestad a través de Juan Antonio Domínguez, tesorero del Bolsillo. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 10.195, fol. 255; y Agulló y Cobo 2006, vol. III, p. 145. De hecho, el 23 de mayo de 1681, Ángela de Robles percibía en nombre de Herrera 50 escudos de oro otorgados por real decreto de 21 de octubre de 1680, Agulló y Cobo 2006, vol. III, p. 145.

84 Documento localizado por Antonio García Baeza (véase la cronobiografía publicada en este catálogo, p. 293). Es curioso subrayar que estas cantidades habían sido legadas en el testamento de Herrera a Gonzalo de Medina, hijo de su prima Ana de Herrera: «declaro que de 10 a 11 años questoy sirviendo a su Mgd., tanto en la plaça de su pintor como en la de mtrº mayor en sus Rls. obras, por cuios serviçios no se me a echo mrd. alguna, hauiendo echo diferentes jornadas así a çaragoça, al escorial, aranjuez y otras partes, a mi costa, sin hauerseme dado ayuda de costa alguna por ellas, en cuios serviçios, y no mas, nombro por mi heredero al hijo terçero de Don Gonçalo de Medina y de Doña Ana de Herrera, su mujer y mi prima, para que en consideraçion de ellos suplique a su Mgd. le aga las mrd. que sea servido y le suplicare, y en caso de que quando yo fallezca aya faltado el susodho, nombro en su lugar y por heredero en dhos. servicios al hijo mayor, siendo barón, de los de Juan Bautista de Ynestrosa, mi tío, o otro de sus hijos, prefiriendo siempre el barón a la hembra», López Navío 1961, pp. 4-5. La mención de Herrera al hijo de su prima Ana en el testamento como beneficiario del sueldo impagado por sus gajes se explica porque ella renunció a la herencia de su padre en 1655 en su beneficio.

85 López Navío 1961, pp. 272-73.

86 Según López Navío (1961, p. 274) fue enterrado «de secreto» en la iglesia parroquial de San Pedro de Madrid.

87 Cornejo Vega 2006, pp. 355-70.

88 Valdivieso 2003, p. 246.

89 Para la reconstrucción de este retablo de forma rigurosa y con datos objetivos a partir de los restos existentes y de las medidas que constan en el contrato, véase el importante artículo de Cornejo Vega 2007, vol. 1, pp. 289-98, y Cornejo Vega 2015, pp. 26-36. Otra reconstrucción más discutible que ignora las aportaciones de Cornejo Vega 2007, en Valdivieso y Martínez del Valle 2012, pp. 90-91.

90 Palomino [1715-24] 1947, p. 881.

91 Ceán Bermúdez [1824] 2016, p. 696.

- 92 Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1996, p. 383, fig. 30. Como hipótesis en esa ocasión avanzábamos el nombre de Sebastián de Llanos y Valdés. La propuesta, avanzada también como mera hipótesis, de que esta pintura fuera obra de Francisco de Herrera el Mozo realizada en el seno del obrador de su padre como parte de los trabajos pendientes que el hijo concluiría tras la marcha de Herrera el Viejo a Madrid, la formulamos en el marco del comité científico dirigido por Charlotte Chastel-Rousseau y Véronique Gerard-Powell, «Recensement de la peinture ibérique en Ile-de-France», 5-6 de julio de 2022, París, Musée du Louvre, Département des Peintures, dentro del programa *Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises*, dirigido por el Musée du Louvre y el Institut national d'histoire de l'art (INHA).
- 93 Martínez Ripoll 1978, p. 124.
- 94 Gerard Powell y Resson 2002, pp. 370-71.
- 95 Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 276.
- 96 El tema representado es *Catalina de Siena pide al papa Gregorio XI que regrese a Roma*, grabado perteneciente a la serie sobre la vida de la santa: *D. Catharinae Senensis [...] Vita ac miracula selectiora formis aeneis expressa*, lám. XII. Los grabados son de Cornelis Galle I y fueron publicados en Amberes en 1603 por Philip Galle. La identificación de la fuente grabada se debe a Valdivieso 1985, p. 517, nota 4, quien en cambio equivocó el asunto al relacionarlo con Urbano VI. La identificación correcta del tema iconográfico como *Santa Catalina ante el papa Gregorio XI* se debe a Hereza 2014, pp. 290-92.
- 97 Esta pintura, procedente del refectorio del convento de dominicas de la calle San Vicente de Sevilla, fue atribuida a Herrera el Mozo por el propio Valdivieso (1985, pp. 515-17). La atribución fue expuesta y aceptada de forma tentativa en Pérez Sánchez 1986a, pp. 96 y 266, n.º 99. Hereza la rechazó, atribuyéndola a Matías de Arteaga y Alfaro, véase Hereza 2014, pp. 290-92. Valdivieso (2016, pp. 10 y 150) reafirma la autoría de Herrera, quien realizaría la obra antes de marchar a Italia en torno a 1647. Por su parte, Hereza (2019, vol. II, p. 40) ha seguido argumentando su rechazo a tal atribución.
- 98 Cornejo Vega 2006, p. 363.
- 99 Agulló y Cobo 1978a, p. 77; AHPM, prot. 9.080, fol. 27. El error ha sido arrastrado por Kinkead 1982, p. 15; Cruz Yábar 2013, p. 86; y Valdivieso 2015, pp. 33 y 37. Para la correcta interpretación del documento y la presencia de Herrera padre en los padrones de 1650 en Madrid junto a doña Josefa de Herrera y una tal María de la Concepción, que sería una sirvienta, véase García Baeza 2016a, p. 22, notas 45 y 46. En la misma casa se vuelve a documentar al pintor en 1652 como único residente; al año siguiente el domicilio consta como deshabitado.
- 100 Luque Fajardo 1610 y Martínez Ripoll 1978, fig. 105.
- 101 La fecha de muerte de Herrera el Viejo debe ser esta de 1654 apuntada por Martínez Ripoll 1978, p. 37, nota 190, cuando vivía en la Plazuela de los Herradores y en casa de Gaspar Ruiz, sombrerero del rey, y había muerto «*ab intestato*», siendo enterrado en la iglesia de San Ginés de Madrid. Por tanto, no puede ser el homónimo que es enterrado también en San Ginés el 5 de septiembre de 1657 y que ha propuesto Quesada (2012, p. 56, nota 1), según la documentación del Archivo de la Real Parroquia de San Ginés. Se trataría de otra persona y no del pintor, porque el 13 de mayo de 1655 Ana de Herrera, prima de Herrera el Mozo, renuncia a hacer partícipe a su hijuela de la herencia de Herrera el Viejo en favor de su primo Herrera el Mozo.
- 102 Kinkead 1982, p. 15.
- 103 Pérez Sánchez 1986a, pp. 96-97, 267; y Pérez Sánchez 2010, p. 296.
- 104 Fernández-Santos 2005, pp. 245-61. Para la primera catalogación de otras estampas de la misma serie véase: SKB 1939, p. 90, n.º 605 y p. 708, donde se asignan claramente a Francisco de Herrera el Mozo. Agradezco a María López-Fanjul su ayuda en consultar este catálogo.
- 105 Agradezco a Mark McDonald su ayuda en el estudio de estas pruebas. Elizabeth du Gué Trapier fue quien dio a conocer la firmada y fechada en 1649 procedente de la colección de Elisha Whittelsey atribuyéndola con buen criterio a Francisco de Herrera el Mozo. Véase Gué Trapier 1960, p. 43, fig. 103.
- 106 Londres, Victoria & Albert Museum, E.227-1887 (véase fig. 8), E.228-1887, E.231-1887, E.233-1887. La atribución a Francisco de Herrera el Mozo se apoya asimismo en la mencionada referencia del SKB 1939, p. 90 n.º 605 y p. 708.
- 107 Martínez Ripoll 1978, p. 248.
- 108 Pérez Sánchez 1972a, p. 69, n.º 66, y Navarrete Prieto 2016, p. 330, n.º 201.
- 109 «Cuatro lienzos de *mostacciolo* con cabeza de cordero, animales y peces, de un español, marco dorado» (el *mostacciolo* hace referencia a un tipo de lienzo adamascado con dibujo romboidal), «Lienzo de media cabeza, peces del *Spagnolo*, marco dorado» (aquí *testa* hace referencia a las dimensiones de la tela —se trata de una unidad de medida, al igual que la vara—; los lienzos de *testa* solían ser de pequeño tamaño), y «Otro [lienzo] del dicho [*Spagnolo*] con un gambón, marco dorado», según figuran en el documento localizado por Francesca Curti en el Archivio di Stato di Roma (en adelante ASR), Notai del Tribunale dell'AC, Instrumenti, notario Thomas Palutius, 1655, vol. 4959, fols. 36r-73v. Véase Curti 2007, pp. 109-11, núms. 109-112, 113, 114.
- 110 Curti 2007, pp. 34-37.
- 111 Tiberia 2005, p. 179. Sobre su ingreso en la compañía en 1654, p. 263. Aparece citado en numerosas sesiones entre 1635 y 1667.
- 112 El puesto de «*maestro di casa*» lo solían ocupar personas de gran honorabilidad y honestidad que se encargaban de administrar el palacio, gobernar y asesorar a la nobleza romana, respondiendo solo a ella y relacionándose con personas influyentes. Por tanto, eran intermediarios y personas influyentes, y era normal que los artistas quisieran estar cerca de ellos, pues se trataba de auténticos seguidores, por lo que en muchas ocasiones eran los responsables de que determinados artistas estuvieran presentes en las colecciones que ellos asesoraban. Véase Gozzano 2015, pp. 26-41.
- 113 Rubsamén 1980, pp. 6-16, doc. II. Hemos consultado este documento por la copia existente en el archivo estatal de Roma. Véase ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 9, vol. 354, fols. 250r-279v. Agradezco a Riccardo Gandolfi su ayuda en la consulta de este documento.
- 114 «Un cuadro en lienzo de cabeza, con diversos peces del *Spagnolo*» (aquí *testa* hace referencia a las dimensiones de la tela; véase la nota 109), «Un cuadro de peces del *Spagnolo*» y «Un cuadro de peces grades de seis palmos sin marco del *Spagnolo*».
- 115 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 116 Por ejemplo, los que aparecen en el inventario de 6 de febrero de 1650 en la dote de doña Ana de Cariga, viuda de Bartolomé Ría,

- maestro cirujano, esposa de Alonso Rodríguez Camillo, platero de oro: «Item tres bodegones de mano de Francisco de Herrera en 6 ducados cada uno montan 198 reales». Es probable que estos bodegones sean de Francisco de Herrera el Viejo. Véase Kinkead 1989, p. 122.
- 117 Portús 2012b, p. 59.
- 118 Palomino [1715-24] 1947, p. 74.
- 119 Ceán Bermúdez [1824] 2016, p. 160, nota 1. Cita extraída del estudio preliminar de esta edición, a cargo de David García López y Daniel Crespo Delgado.
- 120 Dominici 1743, vol. III, p. 253.
- 121 De Vito 2000, pp. 18-42.
- 122 Lorizzo 2008, pp. 57-61; y Trastulli 2008, pp. 129-39.
- 123 Laureati y Trezzani 1989, vol. II, p. 850.
- 124 Véase Cavestany 1940, núms. 73-76; y Pérez Sánchez 1987, p. 148. William Jordan y Peter Cherry plantean los mismos problemas sobre la inexistencia de puntos sólidos para atribuir a Herrera sus famosos bodegones de peces. Véase Jordan y Cherry 1995, p. 97. Cherry sigue adoptando una actitud prudente ante la ausencia de obras firmadas o documentadas; véase Cherry 1999, p. 236. Recientemente, Valdivieso ha atribuido a Herrera un bodegón de peces del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pero sin argumentos sólidos que apoyen la propuesta. Véase Valdivieso 2021, pp. 93-94, fig. 126. En nuestra opinión, se trata de una obra cronológicamente posterior.
- 125 Esta obra, primero considerada de Mateo Cerezo por Pérez Sánchez (1987, p. 121, fig. 110), ha sido atribuida a Herrera el Mozo por Quesada (2012, p. 59, nota 12), atribución que respalda Valdivieso (2021, pp. 92-94, fig. 125). Para la relación entre Herrera y Cerezo en el asunto de los bodegones, véase Gutiérrez Pastor 2021, pp. 254-55.
- 126 Subasta *Old Master Paintings*, Dorotheum, Viena, 17 de octubre de 2017, lote 25, como obra de Francisco de Herrera. Para otras obras similares de Kauw, véase Herzog 1999. La pintura fue publicada en Bocchi y Bocchi 2004, pp. 13-22, fig. FH.3. En este catálogo también se estudian como atribuidos a Herrera otros dos bodegones: *Naturaleza muerta con peces y tortuga* y *Naturaleza muerta con liebre, cebolla, mortero y atrezos de cocina* (Bocchi y Bocchi 2004, p. 17, figs. FH.1 y FH.2), que en 1970 estaban en la colección de Pietro Lorenzelli de Bérgamo donde las estudió Bergstrom 1971, láms. 52-53, considerándolas obras de Antonio de Pereda y procedentes de la colección madrileña de Alberto Iturriz. Con anterioridad Cavestany (1940, pp. 161-2, núms. 87 y 89) las había considerado de Herrera el Mozo, y más tarde fueron atribuidas a un anónimo madrileño sucesor de las formas de Pereda por Jordan y Cherry (1995, p. 97, figs. 67-68), quienes identificaron estos bodegones por su descripción en la colección de Serafín García de la Huerta de 1840, donde figuraban con atribución a Herrera el Viejo, véase Saltillo 1951, p. 188, núms. 410-413. Valdivieso (2021, pp. 93-95, figs. 127-28) los considera anónimos, aunque vinculados a Herrera.
- 127 Laskin y Pantazzi 1987, vol. I, pp. 143-44, n.º 3450. No sabemos a ciencia cierta si Mayer se refería a esta obra cuando ponía como ejemplo muy característico de este género un *Vendedor de pescado* que situaba en la colección Block de Berlín. Véase Mayer 1947, p. 325.
- 128 Agradezco a Stephanie Barnes, Kamila Bladdek, Margaret Veall y Kate Helwig del Canadian Conservation Institute (CCI) el informe que confirma similitudes entre los pigmentos del *Vendedor de pescado* y los del *Triunfo de San Hermenegildo*, así como a Ana González Mozo por su asistencia técnica.
- 129 Roma, Archivio Storico Capitolino (en adelante ASC), AO, II serie, reg. 1839, 1840 y 1846. En estos registros también aparecen pagos por la compra de cuadros a Giovanni Benedetto Castiglione y Ciccio Napolitano, registrados luego en el inventario *post mortem* junto a los bodegones de pescados de Herrera.
- 130 Sobre Luigi Gentile, véase Pulini 2020. Es interesante subrayar que Luigi Gentile fue quien en 1633 pintó, por encargo del sevillano Pedro de Toro (cabeza visible de la Congregación de la Granada en Sevilla), el lienzo del *Triunfo de la Inmaculada Concepción* para el hospital de Santiago de los Españoles, hoy conservado en la iglesia de Santa María de Montserrat de Roma. Véase González Polvillo 2010, p. 55, fig. 2. Esta conexión sevillana de Gentile pertenece a un campo todavía por investigar y que podría justificar el vínculo con Francisco de Herrera.
- 131 Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Registri, vol. LXIX, fol. 240Dr-v: «El señor Diego de Silva Velasquez [sic] ayuda de cámara de su majestad católica. Pintor español». Agradezco a Adrián Almoguera y Elisa Camboni su ayuda en la consulta de esta documentación.
- 132 Palomino [1715-24] 1947, p. 913: «hizo (Velázquez) la de Juan de Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que habiéndolo enviado con el mismo Pareja a la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y a el original con admiración y asombro, sin saber con quién habían de hablar, o quién les había de responder. Este retrato, que era de medio cuerpo, del natural, contaba Andrés Esmit, pintor flamenco en esta Corte, que a la sazón estaba en Roma, que siendo estilo, que el día de san Joseph, se adorne el claustro de la Rotunda, donde está enterrado Rafael de Urbino, con pinturas insignes antiguas, y modernas, se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad: en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico romano, año de 1650». Sobre Andrés Smidt véase Aterido 2015, pp. 79-80.
- 133 El contacto de Smidt con Herrera se produjo en el marco de los conflictos con la cofradía de la Virgen de los Siete Dolores en torno a 1668-1677. Véase Moreno Puertollano 1986, pp. 51-68. Además, el 2 de enero de 1675 tasaban ambos la colección de pinturas de Antonio Mesía de Tovar y Paz, conde de Molina de Herrera, tras el fallecimiento de este en Madrid: AHPM, prot. 12.006, fols. 419-438; Saltillo 1951, p. 170; Burke y Cherry 1997, pp. 662-71, doc. 93.
- 134 Blasco Esquivias 1991, pp. 172-75. En pp. 184-87 se recoge el documento: Manifiesto de José Donoso a favor de realizar oposiciones para ocupar la plaza de maestro mayor de las Obras Reales (AGP, Felipe V, leg. 294, exp. 2).
- 135 Curti 2007, p. 36.
- 136 Haskell 2019, pp. 178-79 (cito por la edición al cuidado de Tomaso Montanari).
- 137 Gozzano 2015, p. 135.
- 138 Tiberia 2005, p. 246: «Essendo stato nella nostra Congregazione proposto per nostro confratello il Signor Diego Falasco [Velázquez] il quale per esser persona idònea, il quale a viva voce fu accettato per fratello della nostra Congregazione e havendo fatto la solita entrata et funzione conforme al solito, et comessogli tutte quelle autorità che si suol far godere a tutti li nostri fratelli et così il Signor Dieco [sic]

- promise adempire tutte le cose che se contiene nel nostro statuto*» (Habiendo sido propuesto en nuestra Congregación como nuestro cofrade el Señor Diego Falasco [Velázquez] por ser persona idónea, fue admitido de viva voz como hermano de nuestra Congregación y, habiendo hecho la habitual entrada y función conforme al uso, se le concedió toda la autoridad de la que suelen disfrutar todos nuestros hermanos y de este modo el señor Dieco [sic] promete cumplir todas las cosas que se contienen en nuestro estatuto). Con la indicación de que Velázquez fue admitido «de viva voz» se alude a que fue elegido en votación pública, no secreta.
- 139 Stoichita 2009, pp. 157-67.
- 140 Véase Ventra 2019; y Salvagni 2021.
- 141 Martínez de la Peña 1968, pp. 293-305.
- 142 Palomino [1715-24] 1947, p. 892. Véase Martínez Ripoll 2004, pp. 73-85.
- 143 Standring 1990, pp. 20-21.
- 144 Lorizzio 1980, p. 8.
- 145 Dandelet 2001, pp. 203-5.
- 146 El testimonio del cambio de actitud de Paolo Giordano en favor de Francia se advierte en la correspondencia que mantuvo con el cardenal Mazarino. En un «*memoriale*» que le manda le advertía a este «*di proteggerci in questo cosi importante affare nel quale da li spagno- li ci è stato fatto un torto così manifestó a tutto il mondo*» [de protegernos en este importante asunto en el cual por parte de los españoles se ha hecho una injusticia manifiesta a todo el mundo]. ASC, AO, Serie 1, vol. 311, lett. 454. Citado por Furlotti 2013, pp. 242-47.
- 147 Benocci 2006, pp. 9-33.
- 148 La correspondencia donde Orsini comenta a la reina el panorama artístico romano fue publicada por Stolpe 1964, pp. 176-79. Hemos consultado estas cartas en el Archivo Storico Capitolino de Roma (ASC, AO, Serie 1, vol. 69/3). Nos ha interesado en especial la fechada el 26 de julio de 1652.
- 149 Haskell 2019, pp. 136-38.
- 150 Navarrete Prieto 2018, pp. 111-26.
- 151 Loisel 2013, p. 470, n.º 845, inv. 9740.
- 152 Volpi 2014, pp. 334-37 y p. 531, n.º 231.
- 153 Warburg 2022, p. 15. Esta interpretación figura en una carta de 31 de marzo de 1923 de Aby Warburg a Alfred Doren sobre la conferencia de este último: «Fortuna en la Edad Media y en el Renacimiento». El comentario concreto sobre la aceleración y ralentización de la rueda de la Fortuna se debe a Fritz Saxl, quien concluye su argumento con una frase que es fundamental para entender el dibujo de Herrera: «De todos modos, la idea de la evolución del hombre sujeto al destino se halla *in statu nascendi*, debido al hecho mismo de encontrarse en la rueda».
- 154 Véase Volpi 2014, p. 336, nota 967. Agradezco a Viviana Farina su ayuda en el análisis de la iconografía del burro y la Fortuna en la Roma del momento.
- 155 AHPM, notario Manuel Duarte Fernández, prot. 32.843, fol. 280v (véase la entrada correspondiente a mayo de 1654 en la cronobiografía publicada en este catálogo). En otra oferta de «baja y mejora» anterior, presentada por el dorador Martín de Velasco el 8 de marzo de 1654, se indicaba que la pintura había de ser de uno de los cuatro pintores siguientes: Francisco Rizi, Antonio de Pereda, Francisco Camilo o Angelo Leonardo (AHPM, prot. 32.843, fol., 286v. y ss). Finalmente la pintura del retablo se dividió entre Camilo y Pereda. La noticia la dio Corella 1979, p. 101, nota 155 y fue citada y comentada por Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1983, p. 176 y por Pérez Sánchez 1998, p. 46, y Sánchez Rivera 2022, p. 143, nota 296.
- 156 El contrato del retablo fue publicado por Caturla 1977, vol. III, pp. 51-52. Palomino habla de un tal don Antonio de Sotomayor.
- 157 Sara Granda Lorenzo, «Juan Chumacero de Sotomayor y Carrillo Lasso de la Vega», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (entrada biográfica disponible en línea).
- 158 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 159 Cruz Yábar 2013, p. 86.
- 160 López Navío 1961, pp. 261-74. Sobre Diego Sanz, véase Aterido 2015, p. 324.
- 161 Cruz Yábar 2013, p. 685.
- 162 Kinkead 1982, p. 15.
- 163 Ibidem, p. 16 y García Baeza 2015, pp. 423-25.
- 164 García Baeza 2015, p. 425.
- 165 Hereza 2019, vol. II, pp. 122-23. Sobre el papel de este comitente son fundamentales las aportaciones de Romero Torres 2003, p. 409, y Romero Torres 2016.
- 166 Angulo Íñiguez 1981, vol. I, p. 299. Véase también Quiles 2007, pp. 209-10.
- 167 Gestoso y Pérez 1889, vol. I, p. 562.
- 168 Quiles 2007, p. 207.
- 169 Ortiz de Zúñiga 1677, p. 434.
- 170 García Baeza 2016a, pp. 72-73, y García Baeza 2019b, pp. 471-82.
- 171 Ceán Bermúdez [1824] 2016, p. 697. También es pertinente recordar aquí que el conde del Águila tenía en su colección una copia del *Éxtasis de san Francisco*, tal y como se lee en su inventario: «Otro quadro de san Fran^{co} de Assis del célebre de la cathedral, su autor Herrera el Moso [sic]». Véase Illán Martín 2000, p. 133.
- 172 Kinkead 1982, p. 19.
- 173 El juego de luces y sombras como recurso es algo que los ilustrados no dejaron de señalar en su obra. Gregorio Mayans y Siscar subrayó que «D. Francisco de Herrera el Mozo se esmeró muchísimo en la observación de las luces», ponderando también «el uso de las luces y las sombras». Véase Sánchez Cantón 1941, vol. V, pp. 168, 184 y 201.
- 174 Fischer-Pace 2014, pp. 145-46, n.º 87.
- 175 Kinkead 1982, p. 20.
- 176 Torre Farfán 1671, pp. 159-60.
- 177 Ferrer Garrofé 1993, pp. 288-89 y Recio Mir 2015, pp. 28-41.
- 178 Romero Torres 2003, p. 409.
- 179 García Baeza 2014.
- 180 Kinkead 1982, p. 20.
- 181 González de Caldas 1984, pp. 247-48.
- 182 Portús 1989a, p. 276 y Serrera 1989, pp. 102-3.
- 183 González de Caldas 2000, pp. 532-44.
- 184 Ha sido estudiado por Japón Franco 2015, pp. 119-37.
- 185 Agradecemos a Fernando Marías sus generosas precisiones y siempre inteligentes observaciones tras la lectura de este texto.
- 186 McDonald 2012, pp. 31-32, fig. 13. Aunque en esta publicación el dibujo fue atribuido a Diego Velázquez, y el espacio donde se desarrolla la escena se identifica con la Plaza Mayor de Madrid, se avanza la sospecha —ahora confirmada— de que se trata de un dibujo preparatorio para una pintura o un grabado por el cuidadoso delineamiento en perspectiva.
- 187 Caballero 1994, pp. 69-140.

1. De aprendiz con Francisco de Herrera el Viejo

Francisco de Herrera el Mozo nació en Sevilla en 1627 y se formó en el obrador paterno probablemente en fechas cercanas a 1638, momento en el que su padre contratava las pinturas del retablo mayor del colegio de San Basilio de Sevilla, cuyo largo proceso de ejecución se prolongó bastantes años por problemas con la Casa de la Misericordia. El retablo se instaló en la capilla mayor del colegio en 1647, fecha en la que Herrera el Viejo ya se encontraba en Madrid. Con él, el Mozo no solo aprendió el arte de la pintura, sino que se ejercitó también en el dibujo, el grabado calcográfico y la estampación, circunstancia que fue clave a lo largo de toda su carrera, pues durante ese proceso se familiarizó con los modelos gráficos y el repertorio ornamental del padre, que tuvo un impacto decisivo en la configuración y desarrollo posterior de sus propios modelos, como esta exposición pretende demostrar. También debió de influir al Mozo la obra de su tío Juan de Herrera, que se dedicó a la iluminación de manuscritos. Es probable que en el obrador familiar, que estaba perfectamente integrado en el mundo artístico hispalense, el Mozo ayudara asimismo en otras tareas propias de un aprendiz.

Señas de la identidad artística del padre fueron la monumentalidad y fuerza de sus figuras y su forma de usar el pincel con densas cargas de materia pictórica, que restregaba con violencia sobre el lienzo para modelar de forma contundente las formas. Por el contrario, la pincelada del hijo, aunque igual de enérgica en su aplicación, es más suelta y no tan concentrada en sus empastes.

En cuanto al vocabulario formal del Mozo, quedaría impregnado desde sus inicios como artista por los tipos del padre, con el que también practicaría el arte del bodegón, género que desempeñó con igual fortuna, como demuestran los inventarios de bienes sevillanos en los que, a veces, resulta complicado distinguir las obras de padre e hijo en este ámbito.

El casamiento del joven Herrera en 1647 con Juana de Auriolis y Medina cuando contaba veinte años de edad, demuestra un deseo de establecerse en Sevilla como pintor independiente. Sin embargo, hubo divorcio al poco tiempo. Esta circunstancia y la relación compleja con su padre, que no asistió a su boda pues ya vivía en Madrid, pueden explicar el deseo del Mozo de marchar a Roma para completar su formación en el arte de la pintura. Pese a la estancia italiana y lo mucho que aprendió en aquel tiempo, queda de manifiesto a lo largo de toda su carrera la dependencia de los modelos paternos, hecho que demuestra lo mucho que el hijo debe al padre como artista. ● [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Viejo

Los fundadores de las órdenes monásticas tomando su regla de san Basilio ó San Basilio, obispo de Cesarea, dictando su regla

Hacia 1639-47

Óleo sobre lienzo, 243 x 194 cm

París, Musée du Louvre, département des Peintures, MI 206

PROCEDENCIA | Retablo mayor de la iglesia del colegio de San Basilio de Sevilla; depositado en el Alcázar de Sevilla en 1810; colección del mariscal Soult, comedor del Hôtel Soult, París, 1812-1849; depositado en la residencia del conde de Grimberghé, Bruselas, 1849-1852; venta de la colección del mariscal Soult, París, 19-22 de mayo de 1852 (retirado); colección de los herederos del mariscal Soult, 1852-1858; cedido en julio de 1858 por los herederos del mariscal Soult al Estado francés y destinado al Musée Impérial du Louvre el 12 de octubre de 1858.

BIBLIOGRAFÍA | Thacher 1937, pp. 346, 367-68; Martínez Ripoll 1978, pp. 116-19, 159, n.º P:74; Valdivieso 1986, pp. 166-67; Gerard Powell y Ressorit 2002, pp. 174-78; Valdivieso 2003, p. 246; Martínez del Valle 2005-6, pp. 411-22; Cornejo Vega 2006, pp. 355-70; Cornejo Vega 2007, pp. 289-98; Pérez Sánchez 2010, pp. 167-68; Cornejo Vega 2015, pp. 26-36.

Cuando Herrera el Mozo atravesaba por su periodo de aprendizaje, su padre acometió uno de los encargos más monumentales de su carrera por sus dimensiones: el conjunto de pinturas para el retablo mayor de la iglesia del colegio de San Basilio Magno de Sevilla, que contrató el 3 de noviembre de 1638¹. Dicho conjunto respondía a un programa iconográfico destinado a ensalzar al fundador de los basilios y a ponerlo como ejemplo ante los novicios que se formaban en el colegio sevillano². El retablo se hizo gracias al dinero que dejó a la Casa de la Misericordia el patrono chipriota Nicolao Griego Triarchi, cristiano de rito bizantino³, y se insertaba en la tradición de las grandes máquinas propagandísticas destinadas a difundir la devoción hacia los fundadores de las distintas órdenes religiosas.

Es muy probable que la primera pintura que Herrera el Viejo concluyó en 1639 fuera la correspondiente al asunto principal, *La misa de san Basilio* (véase fig. 6), que hoy conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que ejemplifica el momento en el que Cristo y los apóstoles revelan milagrosamente al santo la liturgia de la misa. En el contrato figura este asunto claramente descrito y también se indica que en el segundo cuerpo se incluya «en el nicho principal de enzima, otro lienzo de la ystoria que se señalare». Esto indica que no se tenía claro el asunto a representar en la obra que nos ocupa, de lo que se deduce que se pintó más tarde.

El conjunto se concluiría con diez retratos de los hermanos y hermanas del santo y de la mujer de san Gregorio Niceno, todos ellos de algo más de medio cuerpo e insertos respectivamente en cada uno de los diez nichos que flanqueaban la escena central, cinco a cada lado; y otras seis efigies de medio cuerpo en el banco, correspondientes a los padres y los abuelos paternos y maternos de san Basilio. Todos estos retratos, concebidos a modo de árbol genealógico, incidían en la gloriosa estirpe de san Basilio, pues todos los representados eran santos⁴. Se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y su calidad es notablemente inferior a la de las dos pinturas principales. Esto ha llevado a algunos autores a señalar la intervención en el conjunto de otras manos o del obrador de Herrera el Viejo, teoría que ahora se reafirma tras la aparición de unos documentos que dio a conocer y estudió Francisco J. Cornejo y que evidencian que la colocación final del retablo se demoró hasta 1647, momento en el que Herrera el Viejo reclamaba desde Madrid las cantidades impagadas por estas pinturas y otorgaba a su hermano, Juan de Herrera y Aguilar, una primera carta de poder para hacer efectivo el cobro en su nombre⁵. Creemos bastante probable que Francisco de Herrera el Mozo fuera uno de esos colaboradores, y que interviniera en gran parte de este conjunto, pues las fechas de su ejecución coinciden con las de su periodo de formación, que iniciaría a los 11 años de edad y le llevaría hasta los 20.

La pintura que nos ocupa, sin duda excepcional en su catálogo, es la que contiene un mensaje teológico más profundo, al presentar a san Basilio como «protopatriarca de todas las religiones», fundador del monacato en Oriente y Occidente, lo que acarreó problemas con los benedictinos por la preeminencia de las órdenes monásticas, debido a que los fundadores de muchas de ellas tomaron como modelo para sus reglas las de San Basilio. Este asunto, no exento de polémica y censura, deriva de una estampa de Juan de Noort que fue prohibida⁶, circunstancia que puede explicar la indefinición sobre el tema en el contrato. Precisamente este aspecto de la biografía del santo es el que se representa en nuestro lienzo. La monumental figura de Basilio, que parece concentrado en descifrar las reglas que le transmite el Espíritu Santo, se encuentra rodeado de los fundadores de otras órdenes, prestos a tomar nota de su doctrina de inspiración divina. A ambos lados de san Basilio se encuentran, a su derecha, san Agustín (agustinos), y a su izquierda, san Bruno (cartujos); tras ellos se advierten, de izquierda a derecha, las cabezas de san Francisco de Asís (franciscanos), san Bernardo de Claraval (cistercienses), santo Domingo (dominicos) y san Benito (benedictinos). En la parte inferior, san Pedro Nolasco (mercedarios) en el extremo izquierdo, san Juan de Mata (trinitarios) en el derecho, y tras este, el perfil de san Jerónimo (jerónimos).





Fig. 1.1 Francisco de Herrera el Viejo (aquí atribuido), *Dios Padre*, h. 1639-47. Óleo sobre lienzo, 78 x 109 cm. Barcelona, colección privada

La forma de incorporar estos últimos en el lienzo recuerda a la posición *in abysso* de las figuras en la tradición manierista. En cambio, la figura solemne de san Basilio y las facciones de los fundadores delatan la influencia de Zurbarán, con quien Herrera el Viejo compartió el encargo de un ciclo destinado al colegio de San Buenaventura en Sevilla sobre la vida del santo titular. Todos los fundadores han sido identificados gracias a los hábitos y al cotejo con fuentes grabadas⁷.

Cornejo, que ha reconstruido también de forma bastante convincente el retablo⁸, situaba en el ático un Dios Padre, del que el autor señala que debía de ser en relieve, aunque del contrato se deduce claramente que se trata de un lienzo, ya que se cita junto a las pinturas a ejecutar: «y en la tarjeta última que haze remate dios padre»⁹. Pensamos que esta obra podría relacionarse con un lienzo de colección privada barcelonesa que presenta a un *Dios Padre* de

barba blanca con túnica azul y manto rosado que flota al aire rodeado de los tan característicos querubines de Herrera (fig. 1.1). Demostrativo de que esta pintura pudo ser la que remataba el retablo del colegio basilio es el gesto de Dios Padre señalando hacia abajo, es decir, hacia donde se encontraba el lienzo del fundador de la orden sobre cuya cabeza sobrevuela el Espíritu Santo, de quien recibe la inspiración. Teniendo en cuenta que las medidas del retablo eran de 15,55 metros de alto por 6,64 de ancho, y que la pintura del segundo cuerpo, hoy en el Louvre, medía 243 x 194 cm, encajan bastante bien las medidas de este lienzo del *Dios Padre*, que mide 78 x 109 cm, como debió medir el remate del ático de este retablo¹⁰. [B.N.P.]

¹ López Martínez 1928, pp. 66-67.

² Cornejo Vega 2007, pp. 289-98.

³ Gerard Powell y Ressort 2002, p. 174.

⁴ Para la iconografía, véase Martínez del Valle 2005-6, pp. 411-22.

⁵ Cornejo Vega 2006, pp. 355-70.

⁶ En 1634 los basilios madrileños publicaron una estampa de Juan de Noort —de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, INVENT/36178— en la que se representaba a san Basilio como protopatriarca de todas las religiones inspirando su doctrina a los fundadores de otras órdenes. La imagen fue objeto de censura y finalmente prohibida. Véase Pinto Crespo 1978-79, pp. 285-322. El tema del cuadro deriva de esta estampa, aunque la solución formal es completamente distinta, pues aquí se centra la atención en la monumentalidad de las figuras.

⁷ Martínez Ripoll 1978, pp. 116-17, y Gerard Powell y Ressort 2002, p. 176. Sobre la identificación de los fundadores, véase Cornejo Vega 2015, pp. 32-34, fundamentalmente las estampas de Cornelis Galle de 1634 para las efigies de san Benito, san Bruno y san Bernardo y la estampa de Michel van Lochom para el perfil de san Jerónimo.

⁸ Cornejo Vega 2007, p. 291. La reconstrucción está hecha en virtud de los restos de la ensambladura y las medidas en el contrato. Más discutible es la realizada por Valdivieso y Martínez del Valle 2012, pp. 90-91.

⁹ López Martínez 1928, p. 67, Cornejo Vega 2007, p. 291, y Cornejo Vega 2015, p. 29.

¹⁰ La pintura perteneció al VI marqués de Matallana, Eduardo Esteban Torres (1845-1930) y se encontraba en su colección de Jerez de los Caballeros. Agradezco la información y el conocimiento de la pintura a Francesc Miralpeix Vilamala.

Francisco de Herrera el Viejo

Estudio para el apóstol san Pedro

Hacia 1639-45

Aguada gris, 150 x 100 mm

Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, n.º inv. 38553

PROCEDENCIA | Posiblemente colección José Atanasio Echeverría (1773-74-h. 1819); adquirido en 1874 en Christie & Manson de Londres por Frederick Williams Cosens (1819-1889); venta Cosens en Sotheby's de Londres, 11 de noviembre de 1890, adquirido por Bernard Quaritch; vendido por este el 14 de julio de 1891 a la Hamburger Kunsthalle de Hamburgo.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Martínez Ripoll 1978, p. 231, n.º D.A3; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1985, pp. 19-20, n.º 10; Pérez Sánchez 1995, p. 123, n.º 38; Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1996, pp. 373-77; Hoffmann-Samland 2014, p. 40, n.º 72.

Herrera el Mozo utilizó a menudo modelos iconográficos del padre, sobre todo durante sus años de juventud y primera madurez en Madrid. La dependencia de estos se constata sobre todo en la reelaboración de algunos de ellos, como el san Pedro de esta aguada paterna perteneciente a un apostolado que conserva la Kunsthalle de Hamburgo y que está en estrecha relación con otro del Museo de Bellas Artes de Córdoba que dimos a conocer en 1996¹. Por los tipos físicos del apostolado alemán y la dependencia de estos que se trasluce en los protagonistas de la *Misa de san Basilio*, las aguadas deben corresponder a los años de 1639-45, periodo que coincide con la etapa de aprendizaje del Mozo en el obrador del padre. El impacto de esta aguada en concreto se advierte sin dificultad en el *San Pedro en lágrimas* del Mozo —en la postura del santo con la mano en el pecho, en su rostro implorante vuelto hacia los cielos, en los cabellos desordenados y en la poblada barba—, que consideramos obra realizada durante los primeros años madrileños del artista tras su vuelta de Roma, es decir hacia 1653/54-60.

La dependencia² del Mozo de los modelos paternos explica que en los antiguos inventarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando esta pintura se atribuyera a Herrera el Viejo³, hasta que Tormo⁴ consideró la posibilidad de que fuera de su hijo, hipótesis que fue apuntalada por Pérez Sánchez basándose en la característica pincelada deshecha y grumosa del Mozo⁵. La densidad de la pasta que modela los ropajes contrasta con la factura vaporosa del rostro y de los ojos llorosos, de una gran intensidad expresiva, que subrayan

Francisco de Herrera el Mozo

San Pedro en lágrimas

Hacia 1654-60

Óleo sobre lienzo, 82 x 60 cm

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º inv. 0525

PROCEDENCIA | Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Tormo 1929, p. 42; Pérez Sánchez 1964, p. 51, n.º 525; Pérez Sánchez 1986a, p. 275, n.º 112; Valdivieso 2015, p. 109; García Baeza 2016a, pp. 185-87.

el arrepentimiento del san Pedro. Herencia del padre es también el uso de las pinceladas rojizas en la factura de las manos del santo, que advertimos igualmente en las del *Vendedor de pescado* (cat. 10). El clavo dispuesto en la pared representa un alarde pictórico de gran sencillez, pues la sombra que proyecta evoca la manecilla de un reloj solar que indica el momento preciso en que cantó el gallo, evidenciando así que Pedro había negado a Cristo tres veces antes de ese instante, de ahí sus lágrimas y el profundo arrepentimiento que muestra (Mateo 26,34). Este sentimiento se potencia en la composición mediante la zona en penumbra de la parte izquierda, que contrasta con la de luz en la que resalta el clavo. La pintura es un testimonio de lo mucho que el hijo debe al padre y de cómo supo reinterpretar y aplicar los modelos y recursos pictóricos aprendidos de su progenitor. [B.N.P.]

- 1 Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1996, pp. 373-77.
- 2 La relación fue señalada por García Baeza 2016a, p. 186.
- 3 *Catálogo de los cuadros* 1819, p. 16, n.º 100, y *Catálogo de los cuadros* 1821, p. 17, n.º 100.
- 4 Tormo 1929, p. 42. Tormo dudaba entre la autoría del Mozo y la de Francisco Camilo, interesante apreciación que demuestra que la factura de esta obra es más avanzada que la de Herrera el Viejo. Martínez Ripoll la eliminó del catálogo de Herrera el Viejo y la consideró pintura anónima madrileña de mediados del xvii. Véase Martínez Ripoll 1978, pp. 178-79, n.º Pf.7.
- 5 Primero lo inventarió como anónimo madrileño, considerando una posible autoría de Herrera el Mozo, véase Pérez Sánchez 1964, p. 51, n.º 525, y tras la restauración corroboró dicha atribución en Pérez Sánchez 1986a, p. 275, n.º 112.



CAT. 2



CAT. 3

Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

El arcángel san Miguel

Hacia 1640-47

Lápiz negro y tinta parda a pluma, 201 x 129 mm

Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, n.º inv. 38510

PROCEDENCIA | Posiblemente colección de José Atanasio Echeverría (1773-74-h. 1819); adquirido en 1874 en Christie & Manson de Londres por Frederick Williams Cosens (1819-1889); venta Cosens en Sotheby's de Londres, 11 de noviembre de 1890, adquirido por Bernard Quaritch; vendido el 14 de julio de 1891 a la Hamburger Kunsthalle de Hamburgo.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1985, p. 27, n.º 73 (círculo de Herrera el Viejo); Hoffmann-Samland 2014, p. 215, n.º 84 (círculo de Herrera el Viejo).

Aunque este san Miguel se atribuyó inicialmente a Antonio del Castillo¹ y más tarde al círculo de Juan de Valdés Leal², serían Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez quienes lo situaran en el círculo de Herrera el Viejo al ponerlo en relación con la figura del arcángel de la estampa de su mano que ilustra el primer volumen de los

Commentarii in Summam Theologiae S. Thomae, del jesuita Diego Granada (fig. 4.1). La dependencia de nuestro dibujo con el modelo paterno se manifiesta sobre todo en la disposición del diablo pisoteado por san Miguel. Sin embargo, la elegancia y gracilidad de la figura del protagonista y el plumado nervioso y ágil con el que está ejecutado muestran la evolución del estilo del Mozo con respecto al del padre. Los trazos de caña son mucho más largos y gruesos que los habituales en los dibujos del progenitor, mientras el plumado seco y angular en nariz, boca y ojos y el delineamiento del rostro de perfil ovoide, apuntan hacia el modelado típico de los rasgos faciales en las figuras del Mozo en su época de formación, rasgos que evolucionarán en sus dibujos romanos y posteriores. La gracilidad de la figura del san Miguel —y en concreto el movimiento de faldellín y pierna— anticipa la del san Hermenegildo en el *Triunfo* (cat. 20), pintura donde también se advierten filiaciones claras con este modelo en el rostro de los ángeles músicos. Estamos aquí por tanto ante un raro y escaso testimonio de dibujo de los primeros años de Herrera el Mozo en los que se estaba configurando su lenguaje creativo. [B.N.P.]

¹ Mayer 1918, p. 117.

² Muller 1963, n.º 68.



Fig. 4.1 Francisco de Herrera el Viejo, detalle del san Miguel en el grabado de la portada de la obra del jesuita Diego Granada, *Commentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, vol. 1, Sevilla, Francisco de Lyra, 1623. Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. 3/5616



Francisco de Herrera el Viejo

Querubín con hojarasca decorativa

Hacia 1640-45

Lápiz negro y tinta parda a pluma, 199 x 139 mm

Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, n.º inv. 38480

PROCEDENCIA | Posiblemente colección de José Atanasio Echeverría (1773-74/h. 1819); adquirido en 1874 en Christie & Manson de Londres por Frederick Williams Cosens (1819-1889); venta Cosens en Sotheby's de Londres, 11 de noviembre de 1890, adquirido por Bernard Quaritch; vendido el 14 de julio de 1891 a la Hamburger Kunsthalle de Hamburgo.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1985, p. 28, n.º 78; Hoffmann-Samland 2014, p. 213, n.º 70.

Francisco de Herrera el Mozo

Querubín con hojarasca decorativa

Hacia 1645-50

Tinta parda a pluma, sobre papel verjurado adherido a un segundo soporte, 202 x 153 mm

Florenia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 1586 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florenia, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Navarrete Prieto 2016, pp. 229-30, n.º 116.



CAT. 5

Nos encontramos nuevamente ante un claro ejemplo de cómo Herrera el Mozo realizó su aprendizaje usando tipos iconográficos del padre, en este caso unos característicos querubines —inspirados en los que aparecen en los grabados que ilustran el famoso tratado de arquitectura de Wendel Dietterlin¹— que juegan entre hojarascas u otros ornamentos vegetales y que conforman un repertorio de modelos para cartuchos y yeserías. La relación es clara en cuanto a la forma de desarrollar el tema, pero también son elocuentes las diferencias de estilo en el trazo, mucho más fino, delineado y limpio, propio de un grabador, en el caso del padre, y más grueso y enmarañado en el caso del hijo. Lo que en el primero es claro y diáfano en el segundo se torna una maraña brumosa que explica la evolución de su proceso creativo, y que aportamos en su día como prueba cuando atribuimos el querubín de los Uffizi al Mozo en lugar de a Bernardino Pocetti², autoría con la que figu-

ra en el catálogo de la colección Santarelli de 1870³. Con el mismo argumento Brown⁴ consideró del Mozo el dibujo de unos ángeles niños que sostienen un escudo que conserva la Biblioteca Nacional de España (DIB/13/1/64), aunque aquí los tipos infantiles son algo distintos. [B.N.P.]

1 Dietterlin 1598.

2 Navarrete Prieto 2016, pp. 229-30, n.º 116.

3 Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 122, n.º 51.

4 Brown 1975, p. 238, n.º 4, lám. 4.



CAT. 6



2. El «soggiorno» romano

La estancia de Herrera el Mozo en Italia debió de tener lugar entre 1648 y 1654, fechas que deducimos en virtud del vacío documental con el que nos encontramos desde que se casa en Sevilla en 1647 y el momento en el que su nombre aparece propuesto en el contrato para la ejecución de las pinturas del retablo mayor de Pinto en marzo de 1654, si bien su llegada podría haberse producido ya el año anterior. Según todos los indicios, su estancia italiana debió transcurrir en Roma, donde comenzaría a introducirse en el mundo artístico avalado por los coleccionistas que adquirieron sus bodegones de peces —como ahora demostramos—, por los que adquirió fama, hasta el punto de ser conocido en la Ciudad Eterna como «*il Spagnolo de gli pexe*». La adquisición de estas obras se ha podido confirmar gracias a dos inventarios fechados en 1655 y 1656 en los que se localizan bodegones de peces y naturalezas muertas cuyo autor aparece identificado como «*il Spagnolo*», lo que indudablemente nos indica que Herrera fue un artista conocido en este género. Esos inventarios pertenecen respectivamente a dos coleccionistas que poseyeron obras suyas, el canónigo Giovan Carlo Vallone y Paolo Giordano Orsini II, duque de Bracciano. El primero fue miembro de la academia romana de I Virtuosi al Pantheon y el segundo académico de San Luca. Los dos eran entendidos del arte y amigos de artistas, y formaban parte de la nobleza romana, lo que nos da idea de la red social en la que se movió Herrera durante esos años en su intento por ascender y ser conocido en el medio artístico.

Por otra parte, conservamos un conjunto de catorce grabados calcográficos de cartuchos, dos de ellos firmados por el artista y uno fechado en 1649, que ahora sabemos positivamente que se imprimieron en un tipo de papel usado habitualmente en documentos italianos del siglo XVII gracias al estudio de la marca de agua. Este hecho nos proporciona una fecha segura sobre la estancia del Mozo en la Ciudad Eterna. El estilo de estas estampas nos muestra a un artista dependiente de la herencia paterna, pero que busca perfeccionar este repertorio decorativo a partir del estudio de estampas romano-boloñesas, en especial de Agostino Carracci.

Finalmente, la evidencia de su etapa romana se apuntala gracias a la reconstrucción de un corpus gráfico de dibujos que estaban atribuidos a un artista del círculo de Pier Francesco Cittadini, pero que nosotros consideramos de mano de Herrera el Mozo. A través de su estudio demostramos que estas hojas constituyeron un banco de pruebas para el artista, por lo que hay que situar el diseño como base fundamental en la evolución de su proceso creativo, así como el repertorio de modelos, tipos y figuras heredadas del padre como material de aprendizaje propio de un artista en formación, repertorio que el Mozo adaptó a la transformación de su estilo y que tendrá posteriormente una influencia decisiva en su arte.

Este periodo formativo italiano fue crucial en la evolución del artista y en su forma de entender el arte como experiencia total e integradora gracias al contacto con el entorno de los académicos y con artistas que trabajaron en Roma en ese momento. Debió coincidir con Salvator Rosa y Giovanni Benedetto Castiglione, representantes de la pintura del *dissenso*, pero también con pintores que optaron por la vía de la magnificencia propagandística, como Pietro da Cortona y Gian Lorenzo Bernini, este último gran amigo de su mecenas Paolo Giordano Orsini. ● [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo

Tarja ornamental

1649

Grabado calcográfico, 165 x 115 mm

Firmado y fechado: «F. de Herrera inu. ☉ F. 1649»

Nota: tarja adherida al frontispicio del manuscrito 128, *Gabinetto di Spagna per la succession di Filippo V e successi nel suo regno, To. III*

Roma, Fondo de códices de la biblioteca contigua al archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEESS)

Francisco de Herrera el Mozo

Tarja ornamental

1649

Grabado calcográfico, 150 x 115 mm

Firmado: «Francisco de Herrera. F.»

Nota: tarja adherida al frontispicio del manuscrito 81, *Erettioni di Confraternit.^a o Archiconfraternit.^a della città di Roma*

Roma, Fondo de códices de la biblioteca contigua al archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEESS)

Francisco de Herrera el Mozo

Tarja ornamental

1649

Grabado calcográfico, 160 x 115 mm

Nota: tarja adherida al frontispicio del manuscrito 309, *Accidenti e Casi Memorabili Di Controversie e Tragici Degni di Memoria, Tom: XI*

Roma, Fondo de códices de la biblioteca contigua al archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEESS)

PROCEDENCIA | José García del Pino, notario y archivero de la Embajada Española ante la Santa Sede antes de 1762; adquisición del embajador duque de Grimaldi en 1780.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | SKB 1939, p. 90 n.º 605 y p. 708 (manuscrito 128) (Herrera el Mozo); Gué Trapier 1960, p. 43, fig. 103 (manuscrito 128) (Herrera el Mozo); Pérez Sánchez 1972a, p. 69 (manuscrito 128) (Herrera el Viejo); Martínez Ripoll 1978, p. 248, núms. G.5. y G.6. (manuscritos 128 y 309) (Herrera el Viejo); Fernández-Santos 2005, pp. 245-61 (manuscritos 128, 81 y 309) (Herrera el Mozo).

Estos tres grabados forman parte de un conjunto de doce planchas que fueron abiertas por Francisco de Herrera el Mozo en 1649 durante su estancia romana. Se trata del testimonio que de manera más contundente demuestra su presencia en la Ciudad Eterna y que conocemos gracias a los grabados que aparecieron pegados en los frontis de once manuscritos procedentes de la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEESS) depositada en el archivo de la Obra Pía en la iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat en Roma¹. Sabemos que dicho conjunto constaba de doce estampas porque este es el número que conforma el grupo completo que el Metropolitan Museum de Nueva York conserva encuadrado en un álbum que perteneció a la colección de Elisha Whittelsey y que fue donado a dicho museo en 1949. En el álbum se montaron dos grabados por hoja entre los folios 50 y 56². El Victoria & Albert Museum de Londres también conserva cuatro pruebas del otro conjunto de doce del que se tiene noticia (véase fig. 8), correctamente catalogadas de antiguo como obras de Francisco de Herrera el Mozo³. La atribución de estas estampas al Mozo se apoya en el catálogo de la colección de grabados ornamentales de la Biblioteca Estatal de Arte de Berlín⁴, donde figura con esta autoría la tarja firmada y fechada en 1649 que presenta un cartucho con querubín centrado en la parte superior y mascarón en la parte inferior (cat. 7). Pese a que en la firma solo se lee «F. de Herrera», consideramos correcta esta catalogación, como se verá más abajo. Es además la que siguió Elizabeth du Gué Trapier cuando estudió la versión que conserva el Metropolitan de esta estampa⁵. Posteriormente, Martínez Ripoll catalogó dos de las tarjas de la serie conservadas en el museo neoyorquino como obras de Herrera el Viejo⁶, lo que hizo derivar la atribución del resto de estampas a este, hasta que el hallazgo de las citadas pruebas en la BEESS restituyó la autoría al hijo del pintor.

Gracias a que nos ha sido posible estudiar en detalle la serie del museo neoyorkino⁷, podemos considerar esta como el único testimonio completo que nos permite conocer los primeros trabajos gráficos de Herrera el Mozo. En estas estampas advertimos todavía la filiación con algunos dibujos del padre, como los de las dos cartelas decorativas con cabeza de querubín de hacia 1630-35 que se conservan en los Uffizi⁸ (figs. 7-9.1), en las que vemos una relación directa con las dos cartelas firmadas y rematadas por sendos querubines (cat. 7 y 8). También podemos relacionar las formas de los cartuchos con la del que aparece ilustrando el frontispicio de la *Regla de la cofradía de la Santísima Vera-Cruz de Sevilla* iluminado por su tío Juan de Herrera en 1631⁹. Dicha filiación demuestra que Herrera el Mozo siguió utilizando en sus primeros trabajos en Roma los dibujos de su padre, y que fue perfeccionando su repertorio ornamental gracias a los grabados de Agostino Carracci, a las



CAT. 7



CAT. 8



CAT. 9

series de cartuchos con festones y máscaras grotescas de Agostino Mitelli publicados en Roma hacia 1645 por Giovanni Giacomo De Rossi, e incluso a los cartuchos de Federico Zuccaro que presentan un querubín al centro con sus alas entre cueros recortados, como el incluido —al igual que los de Mitelli— en el álbum del Metropolitan (fol. 64) que contiene catorce orlas de Herrera¹⁰. Este álbum podría ser un repertorio de motivos confeccionado por un artista, bien para copiarlos como parte del proceso de aprendizaje, bien para usarlos como modelo o inspiración, y por la relación tan clara que presenta con el proceso creativo de Herrera en Roma, quizá podría vincularse directamente con él. De los dos cartuchos de dimensiones mayores incluidos en ese álbum (figs. 7-9.4 y 5) y que he podido identificar como del Mozo gracias a las doce pruebas restantes, el que figura en la parte superior del folio 50r se adorna con un par de querubines que nos remiten asimismo a los modelos del padre que vimos que el Mozo empleó durante su periodo de aprendizaje sevillano, hecho que demuestra la funcionalidad de esos dibujos.

Puedo ahora asegurar la procedencia italiana del tipo de papel en el que fueron impresas estas estampas, porque la marca de agua que aparece en una segunda prueba de la tarjeta firmada y rematada con corona (cat. 8), correspondiente al frontis del manuscrito 90 de la BEESS (fig. 7-9.3), se percibe una filigrana conformada por un círculo con estrella de 6 puntas inscrita y rematado con una cruz, habitual en documentos romanos de hacia la segunda mitad del siglo XVII¹¹.

Sobre cómo llegaron estas estampas a convertirse en frontis de los citados manuscritos, según desveló Jorge Fernández-Santos cuando las identificó¹², podemos decir con seguridad que serían reutilizadas por el notario y archivero de la embajada española José García del Pino († 1762) cuando se dedicó a compilar y copiar un gran número de documentos de la BEESS. Estos manuscritos habrían sido adquiridos en 1780 por el embajador de la corona española en Roma Pablo Jerónimo Grimaldi y Pallavicini, I duque de Grimaldi¹³. En la citada biblioteca se conservan manuscritos con estampas de otros grabadores —como Ciro Ferri, por ejemplo— usadas a modo de frontis y que contienen cartelas en las que se inscriben los títulos, por lo que la finalidad de las tarjetas del Mozo sería la de intitular manuscritos, y este fue el uso que les dio posteriormente García del Pino, quien acudió a estampas de diversa procedencia y autoría que circulaban por Roma en el momento en el que realizaba las copias de documentos. Entre las estampas que usó se encontraban estos valiosos testimonios gráficos de nuestro artista que testifican su estancia en Roma, y es probable que en el futuro aparezcan más pruebas de tarjetas de su mano en otras colecciones, razón por la que consideramos especialmente valiosas las reunidas en el álbum del Metropolitan. [B.N.P.]



Fig. 7-9.1
Francisco de Herrera el Viejo, *Cartela decorativa con cabeza de querubín*, h. 1625-30. Tinta parda a pluma de caña, trazos de lápiz negro, 110 x 110 mm. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 10162 S



Fig. 7-9.2
Francisco de Herrera el Viejo, *Cartela decorativa con cabeza de querubín*, h. 1625-30. Tinta parda a pluma de caña, trazos de lápiz negro, 110 x 110 mm. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 10161 S



Fig. 7-9.3 Detalle de la filigrana (Briquet, n.º 6089) correspondiente al papel de la orla decorativa pegada al frontispicio del manuscrito 90, *Mogiganga de mogigangas*. Roma, Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat, archivo de la Obra Pía, depósito de la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEES). Imagen tratada para transparentar la marca de agua

- 1 Fernández-Santos (2005, pp. 245-61) dio a conocer estos manuscritos y diez de las catorce estampas de o atribuidas a Herrera (véase nota 2) estampas que conserva el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Acc. n.º 49.62.8(50-56). Los manuscritos de la BEESS que presentan en su frontis algunos de los grabados de Herrera son los números 81, 90, 128, 204, 223, 224, 256, 257, 309, 310 y 312. Hemos localizado una prueba más de la estampa firmada por Herrera y empleada para intitular el manuscrito n.º 81 (cat. 8), que se usó como frontispicio del manuscrito n.º 90 y donde hemos localizado una filigrana que indica que la tarja se imprimió en Roma (véase fig. 7-9.3). Los títulos inscritos a pluma en el interior de las tarjas corresponden al siglo XVIII.
- 2 Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Acc. n.º 49.62.8(50-56). De las catorce orlas incluidas en los folios 50-56, doce miden cerca de 160 x 114 mm, y las dos restantes —que considero también de Herrera el Mozo— 205 x 142 mm y 200 x 135 mm respectivamente, por lo que deduzco que estas últimas no formarían parte del conjunto. Por otro lado, los tamaños de estas pruebas varían ligeramente debido al recorte que se aplicó a cada una —y que en algunos casos supuso la eliminación de la huella de impresión de la plancha sobre el papel— para adaptarlas a las páginas del álbum misceláneo en el que se incluyeron. El álbum lleva por título *Architettura del Mitelli* y contiene, además de estas catorce planchas de Herrera, las estampas de la serie *Freggi dell'Architettura da Agostino Mitelli pittore*, ejemplar publicado originalmente por Giovanni Giacomo De Rossi hacia 1645, y una serie de cartuchos de Bernardo Castello, Stefano della Bella y Federico Zuccaro.
- 3 Londres, Victoria & Albert Museum, núms. inv. E.227-1887 (véase fig. 8), E.228-1887, E.231-1887, E.233-1887.
- 4 SKB 1939, p. 90, n.º 605 y p. 708.
- 5 Gué Trapier 1960, p. 43, fig. 103.
- 6 Martínez Ripoll (1978, p. 248, núms. G.5 y G.6, figs. 108 y 109) los atribuyó a Herrera el Viejo argumentando que esos dos grabados eran pruebas únicas de

una colección o repertorio decorativo destinado a la divulgación y explotación del tema por otros artistas. En la misma ficha catalográfica, el autor recrimina a Gué Trapier que atribuyera sin fundamento aparente a Francisco de Herrera el Mozo el grabado fechado en 1649. Como comentábamos más arriba, dicha atribución se conocía desde la publicación de su referencia en el catálogo de la colección de grabados ornamentales de la Biblioteca Estatal de Berlín (SKB 1939, p. 90, n.º 605 y p. 708). Pérez Sánchez (1972a, p. 69) consideró este grabado como de Herrera el Viejo por su relación con la cartela decorativa con cabeza de querubín de los Uffizi (n.º inv. 10162 S).

- 7 Agradecemos enormemente a Mark P. McDonald, responsable en el Metropolitan de grabados y libros ilustrados italianos, españoles, mexicanos y franceses de épocas tempranas, que nos ayudara en esta tarea.
- 8 Es significativo señalar que estos dibujos fueron atribuidos por Sánchez Cantón a Francisco de Herrera el Mozo (véase Sánchez Cantón 1930, vol. v, núms. 379-80). Pérez Sánchez 1972a, pp. 68-69, n.º 67 (n.º inv. 10161 S) y n.º 66 (n.º inv. 10162 S) los consideró del padre. García Baeza (2016, pp. 534-35) los cree sin embargo de Herrera el Mozo. Véase además Navarrete Prieto 2016, nums. 200-201, donde los considero obras de Herrera el Viejo.
- 9 Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla (BUS), MS. 332/224, fol. 1. Laguna Paúl 1995, p. 147, lám. 1.
- 10 Véase nota 2.
- 11 La filigrana ha sido recogida por Briquet 1923, n.º 6089, quien dejó anotado que se puede encontrar en documentos del centro y sur de Italia de hacia la segunda mitad del siglo XVII. Idéntica filigrana la he localizado en Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), AU, Serie I, Notario, Jacobus Morer, 1621-1665, vol. 526. Véase además Heawood 1950, n.º 3885.
- 12 Fernández-Santos 2005, pp. 245-61.
- 13 Pou y Martí 1925, pp. III-IX. Agradezco a Marta Pavón y al rector de la institución José Jaime Brosel su ayuda en el estudio de estos manuscritos.

Figs. 7-9.4 y 5 Francisco de Herrera el Mozo, *Orlas decorativas*, 1649. Grabados, 205 x 142 mm y 150 x 112 mm (fol. 50r); 200 x 135 mm y 160 x 115 mm (fol. 51r). Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. n.º 49.62.8(50-56), fols. 50r y 51r



Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

Vendedor de pescado

Hacia 1650

Óleo sobre lienzo, 96 x 120,3 cm

Ottawa, National Gallery of Canada. Purchased 1926, Acc. n.º 3450

PROCEDENCIA | Colección W. Pearce de Londres antes de 1872; venta Pearce en Phillips, 1872 (Velázquez, *The Fish Seller Weighing Fish*); colección Henry L. Bischoffsheim (1829-1908), en su residencia de Bute House, Londres; venta de la colección Bischoffsheim en Christie's de Londres, 7 de mayo de 1926, lote 77 (Juan de Pareja); adquirido por Alex Martin para la National Gallery of Canada.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Thacher 1937, p. 372, fig. 30 (escuela italiana); Hubbard 1957, vol. I, p. 24, n.º 3450 (escuela italiana); Gaya Nuño 1958, p. 98, n.º 163 (atribuido a Antonio del Castillo y a Francisco de Herrera el Mozo); Fredericksen y Zeri 1972, p. 227 (escuela italiana); Haraszti-Takács 1983, p. 216, n.º 199, lám. 75 (pintor español o italiano); Laskin y Pantazzi 1987, pp. 142-43, n.º 3450, fig. 68 (anónimo italiano del siglo XVII).

Esta obra ha pasado por diferentes atribuciones desde que perteneciera a la colección de William W. Pearce¹. En el catálogo de venta de su colección en 1872 —donde aparece descrito como «pescador sentado en un puesto pesando el pescado», y se indica que se trataba de un trabajo muy importante—, figura como obra de Velázquez². La pintura pasó posteriormente a la colección de Henry L. Bischoffsheim (1829-1908) con la misma autoría³, y se vendió en 1926 como obra de Juan de Pareja, siendo adquirida por la National Gallery de Canadá⁴. Sería August L. Mayer el primero en atribuir esta pintura a Francisco de Herrera el Mozo⁵, autoría que en comunicaciones a la National Gallery de Canadá mantuvieron Oscar Hagen, Federico Zeri y Stefano Causa, apoyándose en el apelativo con el que se conocía al Mozo en Italia: «*il Spagnolo de gli pexe*». Hubbard⁶ considera la pintura como procedente del norte de Italia o, por el contrario, de Nápoles, indicando que se había sugerido su atribución al pintor italiano Antonio Carneio (1637-1692). Sin embargo, Federico Zeri ha apuntado siempre hacia Herrera el Mozo⁷. A pesar de ello, esta atribución no ha sido recogida por la crítica, ni el lienzo ha sido puesto en relación con nuestro artista en las publicaciones dedicadas a él, lo que ha hecho que se desvinculara de la historiografía del pintor sevillano. Thacher⁸ la recogió entre las pinturas erróneamente atribuidas a Herrera el Viejo, indicando que también había sido considerada de mano de Antonio del Castillo y Saavedra y de Herrera el Mozo, pero que, según se desprendía de la fotografía del cuadro, parecía más bien una obra italiana, y que la única razón que podía hacer pensar

en una autoría del Mozo eran los peces. En 1956 la pintura se expuso en la Columbus Gallery of Fine Arts, en Columbus, Ohio⁹. Es interesante señalar que José Milicua, en comunicación a la National Gallery de Canadá, lo atribuyera al pintor Andrés Deleito (doc. en Segovia y Madrid, entre 1656 y 1663), probablemente porque advertía cierta relación entre la pincelada suelta que aparece en los acuchillados de las mangas del protagonista y la desplegada en los bodegones de cocina —uno con carne y otro con pescado— firmados por el artista, que posee Instituto Amatller de Barcelona y que conocía bien¹⁰. Este argumento pareció válido a Minna Heimbürger, quien también en comunicación al citado museo, defendió esta atribución e incluso indicó que era posible que, como en el caso de Deleito, el lienzo se hubiera concebido como pareja de un bodegón de carne. Marianna Haraszti-Takács¹¹ reconocía el aire español de la pintura —pero con reservas, pues basaba su juicio en una fotografía—, recordando los vínculos que existían con bodegones velazqueños, como *Cuatro hombres en una mesa*¹².

Según nuestra opinión, por el tipo de pincelada, el tratamiento del paisaje y el ambiente general de la obra, se trata sin duda de una pintura sevillana, mientras que la gran fuerza en los empastes hace pensar en Herrera el Mozo, quien la podría haber ejecutado al llegar a Italia en clave demostrativa de su talento. El joven que vende pescado, que nos mira de forma penetrante y de soslayo con ojos vidriosos, muy juntos, enmarcados en un rostro en semipenumbra, sigue completamente la tradición de los tipos que el Mozo aprendió de su padre. Así, encontramos facciones similares en los personajes de las pinturas del retablo de San Basilio de Sevilla (véase fig. 6), y también unas carnaciones muy características. Las manos del joven están pintadas con gran delicadeza, y es muy personal la pincelada de las mangas rojizas aplicada con una soltura muy propia de Herrera y enriquecida con toques de amarillo y bermellón. El joven se sitúa en un interior en penumbra y porta en su mano derecha una sardina que acaba de sacar del cesto pleno de pescados en el que sobresale en primer plano una dorada pintada con gran virtuosismo, acentuado por el efecto de unas irisaciones que también se aprecian en las sardinas de detrás, en las que destacan unos ojos ensangrentados. A un lado aparece una balanza de dos platos, de hierro forjado, que pende de un pie y en cuya cruceta se ve un papel o trapo blanco que contiene una inscripción ilegible. El interior, delimitado por una jamba lateral ruinosa de la que nace maleza y que es muy similar a las que vemos en otras obras sevillanas contemporáneas, como el *Joven mendigo* de Murillo que guarda el Louvre, se abre a un paisaje resuelto con una pincelada amplia en tonos verdosos, grisáceos y blanquecinos completamente idénticos a los que advertimos en la parte inferior derecha del *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20). Lo mismo podemos decir de los cielos azul claro, similares en ambas pinturas por el uso de una mezcla de blanco de plomo y esmalte según se desprende del estudio



técnico realizado para la ocasión, que delata asimismo el uso de pigmentos idénticos en ambas pinturas¹³, como los citados más arriba, a los que se añaden los de carbonato de calcio, tierra de hierro, plomo rojo o minio y negro de carbón. Estos pigmentos concuerdan con las fechas propuestas de creación de ambas obras.

En el interior, a la altura del rostro del joven, se advierte adherida a la pared, una hoja de papel bastante deteriorada, que remite al tipo de edictos emanados en Nápoles tras la revuelta popular encabezada por el joven pescadero Masaniello en 1647 y en los que se indicaban las tasas que se debían pagar por cada uno de los pescados que se vendieran. La Biblioteca Nacional de España conserva un ejemplar de este tipo de documentos¹⁴. Si bien difiere ligeramente del representado por Herrera, la caja de texto que se adivina en la hoja que figura en la pin-

tura y que aparece presidida por un sello impreso induce a pensar en un documento como el aludido aquí.

Esta pintura, sin duda referencial en su concepción y que a todas luces revela a un artista de garra y oficio es, bajo nuestro punto de vista, obra de un joven Herrera recién llegado a Italia, que vuelca en ella su maestría a partir de todo lo aprendido en Sevilla. La preparación de la tela a base de carbonato cálcico, trazas de carbón y pigmentos de tierra da como resultado una coloración naranja-marrón compatible con la del barro hispalense¹⁵. Probablemente intentaba abrirse camino en el mundo romano, donde tuvo por principales clientes de sus bodegones de pescados al canónigo Giovan Carlo Vallone y a Paolo Giordano Orsini II, duque de Bracciano, como hemos demostrado en nuestro texto introductorio. [B.N.P.]

1 Redford 1888, p. 271 (atribuido a Velázquez).

2 Subastado en Phillips Son & Neale, Londres, martes, 30 de abril de 1872. Véase Pearce 1872, p. 35, n.º 371 (<https://archive.org/details/frick-31072002174797/page/1/mode/2up>).

3 En 1909 Mrs. Bischoffsheim prestó la obra para una muestra en Londres, en cuyo catálogo figuró atribuida a Juan de Pareja: *A Catalogue of the Pictures and Drawings in the National Loan Exhibition in aid of National Gallery Funds*, The Grafton Galleries, Londres, 1909-10, p. 59, n.º 40.

4 Comprada a través de Alex Martin en Christie's Londres, 7 de mayo, 1926, n.º 77. Véase Laskin y Pantazzi 1987, pp. 142-43, n.º 3450, fig. 68.

5 No sabemos a ciencia cierta si Mayer se refería a esta obra cuando ponía como ejemplo muy característico de este género un *Vendedor de peces* que situaba en la colección Block de Berlín. Véase Mayer 1947, p. 325.

6 Hubbard 1957, p. 24, n.º 3450.

7 Fredericksen y Zeri 1972, p. 227.

8 Thacher 1937, p. 372, fig. 30; Gaya Nuño 1958, p. 98, n.º 163.

9 *International Masterpieces Exhibition*, 8 de noviembre-16 de diciembre de 1956, Columbus, Ohio, Columbus Gallery of Fine Arts, 1956, n.º 20.

10 Pérez Sánchez 1987, pp. 125-26.

11 Haraszti-Takács 1983, p. 216, n.º 199.

12 Esta obra de Velázquez perteneció al conde de Plymouth (Ludlow, Shropshire, Reino Unido). Véase Haraszti-Takács 1983, p. 231, n.º 229, lám. 89.

13 Agradezco a Stephanie Barnes, Kamila Bladek, Margaret Veall y Kate Helwig del Canadian Conservation Institute (CCI) el informe que confirma similitu-

des entre los pigmentos del *Vendedor de pescado* y los del *Triunfo de san Herenegildo*, así como a Stephen Gritt sus facilidades para estudiar la obra y realizar los estudios técnicos y por el intercambio científico. Agradezco asimismo a Ana González Mozo su asistencia técnica.

14 Un ejemplo de este tipo de documentos se puede consultar en la Biblioteca Nacional de España (*Assisa dello Pesce*, Nápoles, Francesco di Tomase, 1647, MSS/9628(H.147R.-147V.)).

15 Los resultados de los estudios técnicos de la imprimación de la tela dan una preparación completamente sevillana compatible con la que se advierte en pinturas de Francisco de Herrera el Viejo, Bartolomé Esteban Murillo o Diego Velázquez: una única capa de fondo de tierra marrón a base de arcilla (barro de Sevilla), rico en minerales de silicato (carbonato de calcio, caolín, cuarzo con óxido de hierro y albayalde, un marrón orgánico y una pequeña cantidad de negro de humo). Véase el informe no publicado del Canadian Conservation Institute de Ottawa, con fecha de 19 de agosto de 2022, elaborado por Stephanie Barnes, Kamila Bladek, Margaret Veall y Kate Helwig, *Analysis of Samples from 'A Fishmonger'*, report CSD 5610 (CCI 132035). No sería extraño que el Mozo se hubiera llevado consigo a Italia telas ya preparadas con su imprimación, listas para pintar y demostrar su talento *in situ*, una costumbre arraigada entre los artistas que marchaban para hacer fortuna, y que solían transportar ese material en rollos. Sobre preparaciones sevillanas similares, véase el estudio de Illán Gutiérrez, Romero Asenjo y Sáenz de Tejada 2005, s. p.; y Gayo y Jover 2010, pp. 39-59.

2.1. Diseños del llamado «Groupe Cittadini» (cat. 11-19)

Se agrupan aquí una serie de diseños que hasta hace poco han sido estudiados como de mano del pintor milanés activo en Bolonia Pier Francesco Cittadini (1616-1681), en virtud de la atribución que Philip Pouncey hiciera de dos de ellos, procedentes del Louvre, montados en un mismo paspartú (cat. 11 y 12), que relacionó con un dibujo conservado en el Statens Museum for Kunst en Copenhague sin indicar cuál, y que se vinculan con otros dibujos del Nationalmuseum de Estocolmo (cat. 13 y 16) que Julien Stock consideró también de Cittadini. Pertenece asimismo al conjunto la hoja de la *Asunción de la Virgen* del Getty Museum (cat. 18), que Nicholas Turner publicó como obra del círculo de Guido Reni¹ y que vinculó con otros tres conservados en la Albertina de Viena². Finalmente, sería Catherine Loisel quien, tras estudiar los ejemplares del Louvre en su catálogo de dibujos boloñeses de este museo³, reuniera bajo una misma autoría todos estos dibujos bajo la denominación de «Groupe Cittadini». Por su parte, Viviana Farina asoció acertadamente a este grupo un dibujo del Statens Museum for Kunst en Copenhague (figs. 17.2 y 20.4), que pudo ser el que vio Pouncey⁴. El conjunto ha sido vinculado por otros especialistas a un artista boloñés del entorno de Guido Reni, que Loisel —quien descarta en la actualidad la atribución a Cittadini, pero sigue trabajando con la hipótesis de la autoría italiana—, identificó con alguien marcado por las formas nerviosas de la pluma de Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), si bien ahora se decanta por el pintor sienés activo en Roma Niccolò Tornioli (1606-1651)⁵.

Por lo general, las hojas de este conjunto presentan dibujos en recto y verso, un estilo común —trazo de pluma nervioso, enérgico y quebrado, tipos muy característicos de rostros ovoides y cabellos ensortijados—, y unos temas que se repiten con variantes fruto de la experimentación. Considero por ello que son testimonio del periodo de aprendizaje de Francisco de Herrera el Mozo durante su estancia en Roma entre 1649 y 1653-54. En ellos desarrolló una personalidad gráfica muy característica, en la que se aprecia una asimilación de modelos gráficos boloñeses y romanos que marcará la conformación de sus tipos posteriores, como se advierte en algunas de las obras que pintó a su vuelta en Madrid y Sevilla, en 1654 y 1655 respectivamente. La propuesta que avanzamos en el 2018⁶ demuestra que Herrera fue un artista en continua transformación y que hizo del dibujo una parte esencial de su aprendizaje y de su posterior proceso creativo. Precisamente, la constante mutabilidad en su estilo se convierte en uno de los mayores problemas a la hora de atribuirle obras. Sin embargo, en el caso de los dibujos de este conjunto, es indudable la relación que guardan muchos de ellos con los registros que el artista puso en práctica en algunas de sus obras posteriores, por lo que ayudan a explicar la conformación de su personalidad artística. [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Virgen con el Niño (recto)

Hacia 1649-53

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 140 x 190 mm

París, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, n.º inv. 7659

PROCEDENCIA | Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart, conde de Saint-Morys, incautación de sus bienes, 1793; marca del Musée du Louvre (Lugt 1886).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Loisel 2013, p. 468, n.º 842a («Groupe Cittadini»); Navarrete Prieto 2018, p. 117, fig. 8 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Sagrada Familia con san Juanito (recto)

Hacia 1649-53

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 384 x 207 mm

Estocolmo, Nationalmuseum, n.º inv. 1471r

PROCEDENCIA | Probablemente colección de Pierre Crozat, 1665-1740.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Bjurström, Loisel y Pilliod 2002, n.º 1471r (Pier Francesco Cittadini); Navarrete Prieto 2018, p. 117, fig. 10 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Estos tres dibujos están en el origen de la atribución de Philip Pouncey a Pier Francesco Cittadini de los dos que guarda el Louvre (cat. 11 y 12). En una anotación manuscrita en el verso del montaje de ambos, el conservador británico indicó: «P. F. Cittadini. Pouncey cf. *dessin à Copenhague*». Pensamos que Pouncey se refería a la *Sagrada Familia con san Juanito* dibujada en el recto de una hoja del Nationalmuseum de Estocolmo (cat. 13) —claramente de la misma mano que trazó los reunidos bajo la denominación «Groupe Cittadini»⁷—, porque aunque en Copenhague se conserva otra hoja asociada a este grupo, en ella se representan una *Entrega de las llaves a san Pedro* (recto) (fig. 17.2) y una *Gloria de ángeles músicos* (verso) (fig. 20.4)⁸. Por su parte, Julien Stock atribuyó a Cittadini la men-

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Virgen con el Niño (recto)

Hacia 1649-53

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 139 x 188 mm

París, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, n.º inv. 7659 bis

PROCEDENCIA | Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart, conde de Saint-Morys, incautación de sus bienes, 1793; marca del Musée du Louvre (Lugt 1886).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Loisel 2013, p. 468, n.º 842b («Groupe Cittadini»); Navarrete Prieto 2018, p. 117, fig. 9 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

cionada hoja de Estocolmo y otra más del mismo museo (cat. 17), y relacionó el verso de esta, *Cristo y los apóstoles*, con un dibujo que guarda el Cleveland Museum of Art (n.º inv. 1941.605), que se atribuyó a Agostino Carracci y en el que se representa una variante del grupo de apóstoles.

Como señaló Loisel⁹, advertimos en estos tres dibujos —que se exponen conjuntamente por vez primera— una personalidad definida en los trazos de pluma nerviosos, quebrados y ondulantes en el planteamiento general; en la definición del rostro femenino, típicamente ovoide, de nariz recta y ojos y boca rasgados, o en la manera de representar al Niño Jesús con una melena larga característica. Podemos apreciar estos rasgos en algunos de los tipos que Herrera pintó en fases más avanzadas



CAT. 11



CAT. 12

de su carrera, como en la cabeza del ángel del *Sueño de san José* de Aldeavieja de Ávila, completamente paragonable en la concepción ovoide del rostro, en la nariz en ángulo recto y en las cejas y ojos alargados (cat. 23). Muy peculiar también es el tipo de modelo infantil. Así, el Niño Jesús de la *Virgen con el Niño* (cat. 12) y el san Juanito de la *Sagrada familia* (cat. 13 recto), se pueden vincular sin dificultad con los que pintó Pietro da Cortona en su cobre del *Descanso en la huida a Egipto* de la Alte Pinakothek de Múnich (fig. 13.1), cuya Virgen encuentra también relación directa con la del dibujo del Louvre (cat. 12), confirmando así la suposición de Pérez Sánchez de lo mucho que Herrera debe a Cortona en sus años de aprendizaje romano. [B.N.P.]

- 1 Turner 1997, pp. 100-1, n.º 39.
- 2 Virke y Kertész 1994, vol. II, núms. inv. 2212 (véase fig. 17.1), 2231, 2232, atribuidos a Guido Reni y a Scarsellino.
- 3 Loisel 2013, vol. II, pp. 467-72.
- 4 Fischer-Pace 2014, pp. 145-46, n.º 87r-v, quien lo atribuye con interrogante a Giuseppe Ghezzi. Agradezco a Catherine Loisel y Viviana Farina esta información y su gentileza. La vinculación del dibujo de Copenhague con este grupo la expuso Farina en una ficha del dibujo de *Jael y Sisara* para la catalogación de los dibujos de la Banca Popolare del Palazzo Forti de Verona.
- 5 Loisel expondrá los resultados de su investigación en un artículo que publicará próximamente.
- 6 Navarrete Prieto 2018, pp. 111-26.
- 7 Bjurström, Loisel y Pilliod 2002, n.º inv. 1471.
- 8 Fischer-Pace 2014, pp. 145-46, núms. 87 y 87a.
- 9 Loisel 2013, vol. II, p. 468, n.º 842 a y b.



Fig. 13.1 Pietro da Cortona, *Descanso en la huida a Egipto*, h. 1643. Óleo sobre cobre, 47,7 x 39 cm. Múnich, Alte Pinakothek, n.º inv. 176

CAT. 13 (recto)

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

San Sebastián atendido por santa Irene

Hacia 1649-53

Lápiz negro y aguada grisácea, 282 x 191 mm

París, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, n.º inv. 6758r

PROCEDENCIA | Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart, conde de Saint-Morys, incautación de sus bienes, 1793; marca del Musée du Louvre (Lugt 1886).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Ciampolini 1989, p. 18, n.º 3 y p. 126, fig. 57, p. 131 (Francesco Rustici); Monbeig Goguel 2005, p. 373, n.º 542 (Francesco Rustici); Loisel 2013, pp. 467-68, n.º 841 («Groupe Cittadini»); Navarrete Prieto 2018, p. 125, nota 30 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Este dibujo figura en el Louvre como obra del pintor sienés Francesco Rustici (1592-1625). Dicha atribución la realizó Marco Ciampolini¹ y la mantuvo Catherine Monbeig Goguel². Posteriormente, fue estudiado por Catherine Loisel quien, con buen criterio, lo incluyó en el conjunto que ella mismo denominó «Groupe Cittadini», al compartir unas mismas características estilísticas con el resto de dibujos que conforman dicho grupo. Sin embargo, no estamos de acuerdo con la relación que establece la citada autora entre la composición de este dibujo y la pintura de Domenico Maria Viani (1668-1711) del mismo asunto conservada en el seminario del Palacio Arzobispal de Bolonia³, pues se trata de composiciones muy diferentes y Viani pertenece a una generación posterior a la del Mozo.

Encontramos aquí los tipos propios de Herrera durante esta etapa italiana. Así, se advierte una semejanza de rostros y peinado entre las figuras de la santa Irene de esta hoja y de la Virgen en el dibujo del *Descanso en la huida a Egipto* (cat. 17); mientras que el ángel que porta la palma del martirio —que en el movimiento nervioso de la pluma, en los trazos enmarañados del cabello y en la nariz recta delata asimismo el estilo tan personal del artista—, se relaciona sin difi-



cultad con el ángel volandero que aparece rematando el *Éxtasis de san Francisco* de la catedral de Sevilla (fig. 12), por lo que este *San Sebastián* se convierte en una evidencia más del papel de estos dibujos en la evolución posterior del Mozo. [B.N.P.]

1 Ciampolini 1989, p. 18, n.º 3 y pp. 131, 155, nota 54.

2 Monbeig Goguel 2005, p. 373, n.º 542.

3 Reproducido en Mazza 2001, p. 346.



CAT. 15 (recto)



CAT. 15 (verso)

15

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Descendimiento de la Cruz (recto)

Apolo desollando a Marsias (verso)

Hacia 1649-53

Lápiz negro y aguada parda (recto); lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda (verso), 280 x 193 mm

París, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, n.º inv. 11442r-v

PROCEDENCIA | Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart, conde de Saint-Morys, incautación de sus bienes, 1793; marca del Musée du Louvre (Lugt 1886).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Loisel 2013, pp. 470-71, n.º 846r-v («Groupe Cittadini»); Navarrete Prieto 2018, pp. 118-19, fig. 11 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Esta hoja presenta dos composiciones (recto y verso) como es frecuente en el conjunto de dibujos que conforman el denominado «Groupe Cittadini». En su recto, trazado a lápiz, se representa el *Descendimiento de la Cruz* y en su verso el asunto de *Apolo desollando a Marsias* dibujado, como en otros casos, con lápiz y repasado con pluma y aguada parda. El *Descendimiento* muestra una composición abigarrada organizada mediante la escalera doble abierta en cuyo centro destaca el cuerpo de Cristo que está siendo bajado por los sayones. El de la parte superior izquierda y el que recoge el cuerpo de Cristo presentan unos trazos en el modelado de las cabezas —un característico garrapateo tan propio de Herrera— prácticamente idénticos a los que encontramos en algunos de sus dibujos posteriores, correspondientes a su etapa madrileña. [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Apolo desollando a Marsias (recto)

Descanso en la huida a Egipto (verso)

Hacia 1649-53

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 328 x 215 mm

Estocolmo, Nationalmuseum, n.º inv. 1472r-v

PROCEDENCIA | Colección de Pierre Crozat, 1665-1740.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Bjurström, Loisel y Pilliod 2002, n.º 1472r-v (Pier Francesco Cittadini); Navarrete Prieto 2018, pp. 119-20, figs. 12 y 13 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Bjurström, Loisel y Pilliod (2002) atribuyeron los dibujos en el recto y verso de esta hoja a Pier Francesco Cittadini con el argumento de que el asunto representado en el verso, un *Descanso en la huida a Egipto*, fue muy frecuente en la producción del mencionado autor. Realmente, ninguna de las pinturas con este tema realizadas por el artista milanés

activo en Bolonia tienen nada que ver con esta hoja, ni con el dibujo del Louvre (cat. 17 recto), con el que evidentemente se relaciona esta composición. Se trata de una variante del tema ejecutada por un artista en formación —que nosotros identificamos con Francisco de Herrera el Mozo en su periodo italiano— que ensaya diversas fórmulas sobre un mismo asunto. Lo mismo ocurre con el *Apolo desollando a Marsias* del recto, que es aquí una versión mucho más perfeccionada que la que hemos visto en otro dibujo asociado al «Groupe Cittadini» (cat. 15 verso). En la cabeza de Apolo, relacionable con las figuras juveniles de Pietro da Cortona tanto en su perfil como en la melena y cabellos rizados, encontramos definidos todos los rasgos característicos en los tipos de Herrera, como los ojos y la boca rasgados o la nariz en ángulo recto. El movimiento quebrado de las líneas es otro elemento estilístico clave que permite vincular entre sí todos los dibujos del citado grupo. No deja de ser interesante que la cabeza de Marsias, con el rostro alzado y boca y ojos entreabiertos, guarde una estrecha relación con la del *San Hermenegildo* (cat. 20), aspecto que confirma cómo Herrera experimentó en sus dibujos unos recursos formales que aflorarían años después en sus obras más maduras. [B.N.P.]



CAT. 16 (recto)



CAT. 16 (verso)

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Descanso en la huida a Egipto (recto)

Cristo y los apóstoles (verso)

Hacia 1649-53

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda (recto); lápiz negro (verso),
314 x 217 mm

París, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, n.º inv. 12522r-v

PROCEDENCIA | Charles Paul Jean Baptiste de Bourgevin Vialart, conde de Saint-Morys, incautación de sus bienes, 1793; marca del Musée du Louvre (Lugt 1955).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Loisel 2013, pp. 470-71, n.º 847r-v («Groupe Cittadini»); Navarrete Prieto 2018, pp. 119-20, figs. 12 y 13 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Catherine Loisel relacionó con buen criterio el *Descanso en la huida a Egipto* representado en el recto de esta hoja con el dibujo del mismo tema procedente de la Albertina de Viena (fig. 17.1) y que perteneció al prestigioso coleccionista francés Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville¹ (1680-1765), quien lo consideró obra de Guido Reni, al



Fig. 17.1 Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido), *Descanso en la huida a Egipto*, h. 1649-53. Lápiz negro, tinta parda a pluma, 310 x 215 mm. Viena, Albertina n.º inv. 2212

igual que el dibujo de la *Asunción de la Virgen* del Getty de Los Ángeles, que también formó parte de su colección (cat. 18). En el verso de la hoja del Nationalmuseum de Estocolmo encontramos también otra variación del tema de la *Huida a Egipto* (cat. 16). Al comparar ambas versiones apreciamos interesantes variaciones en el planteamiento del tema, aspecto que demuestra la importancia de esta composición en el aprendizaje que llevaría al pintor a la consolidación de su ideario artístico. En la hoja del Louvre, la escena aparece mucho más elaborada. Herrera ha desplazado a la izquierda la figura de la Virgen —de rostro e indumentaria tan característicos— que, frente a la de Estocolmo, que aparece arrodillada y no sentada, además de replegada sobre sí y el Niño que sostiene en su regazo, gira su torso hacia fuera, hacia la izquierda, para sujetar entre sus brazos al Niño que apoya sobre un basamento. Esta postura contorsionada de la Virgen recuerda a la del san José en la pintura del *Sueño de san José* de Aldeavieja de Ávila (cat. 23), con la que coincide en la forma similar de los pliegues del manto que le cubre las piernas. En el primer término de la hoja del Louvre vemos, de izquierda a derecha, un sombrero, una cantimplora y un saco sobre el que descansa el canasto con los utensilios de carpintero, y que conduce, justo detrás, hacia la figura de san José que, girado hacia nosotros, está enjaezando el burro, mientras que en la versión de Estocolmo



Fig. 17.2 Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido), *Entrega de las llaves a san Pedro* (recto de fig. 20.4), h. 1649-53. Lápiz negro, tinta parda a pluma, 314 x 222 mm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, KKSgb5770



CAT. 17 (recto)

aparece de espaldas subiendo un saco a lomos del jumento, mientras un ángel le ayuda en la tarea. Otra de las interesantes variantes que apreciamos en la hoja del Louvre la encontramos precisamente en la figura del ángel, que aquí porta las riendas del animal, y también en el grupo de querubines en gloria, que aquí son dos y señalan a la Virgen, mientras que en la versión de Estocolmo son varios que, cogidos de la mano, forman un coro angélico. La versión del Louvre resulta una composición de una gran inventiva, ejecutada con el trazo que es tan característico en los dibujos asociados al «Groupe Cittadini», a base de líneas quebradas y nerviosas propias de un artista en ciernes que está aprendiendo y perfeccionando su estilo, con evidente maestría como queda de manifiesto al comparar estas dos versiones del *Descanso en la huida a Egipto*.



CAT. 17 (verso)

Con respecto al verso, en el que se representa a *Cristo y los apóstoles*, hay que relacionarlo con el recto de la hoja del Statens Museum for Kunst de Copenhague en el que se representa la *Entrega de las llaves a san Pedro* (fig. 17.2). El trazo enmarañado del lápiz es idéntico, y se aprecia también cierta similitud en la forma de agrupar las cabezas de los apóstoles. Pero lo que vincula definitivamente esta última hoja con Herrera el Mozo es el dibujo de unos *Ángeles músicos en gloria* que figura en el verso (véase fig. 20.4), y que explica el tipo de ángeles músicos que veremos después en los fondos del *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20). Es indudable que estamos nuevamente ante la experimentación continua de un artista en fase de aprendizaje. [B.N.P.]

1 Labbé y Bicart-Sée 1996, p. 195.

Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Asunción de la Virgen

Hacia 1653

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 306 x 217 mm

Inscripción en la parte inferior: «1108» (cortado)

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, n.º inv. 94.GA.83

PROCEDENCIA | Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), París; François Renaud, París (Lugt, Suppl. 1042); colección privada, Múnich; adquirido por The J. Paul Getty Museum en 1994.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. xxiii (1995), pp. 79-80, n.º 31 (Francisco de Herrera el Mozo); Turner, Hendrix y Plazzotta 2001, pp. 100-1, n.º 39 (círculo de Guido Reni); Navarrete Prieto 2018, p. 113, figs. 1 y 3 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

Se presentan aquí dos versiones de una *Asunción de la Virgen* claramente relacionadas con los dibujos que estudiamos como de mano de Herrera el Mozo, con los que comparten unos mismos tipos y grafía, si bien estos dos son mucho más refinados en su ejecución, y se pueden considerar de lo mejor de la producción del artista durante su periodo italiano; como los demás del grupo, muestran también vínculos evidentes con otras obras del Mozo realizadas tras su llegada a España. El primero de ellos se conoce desde que fuera adquirido por el Getty Museum en 1994 como obra de Francisco de Herrera el Mozo en virtud de la inscripción, cortada, que figura en la parte inferior y en la que se creía leer «Mozo»¹. Como acertaron a ver Nicholas Turner y Carol Plazzotta —quienes sin embargo atribuye-



Francisco de Herrera el Mozo (atribuido)

Asunción de la Virgen (recto)

Retorno de la huida a Egipto (verso)

Hacia 1653

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda; lápiz negro y aguada gris, 300 x 205 mm

Colección particular

PROCEDENCIA | Colección privada francesa; Chiara Veronese.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Roio 2016, pp. 139-43 (Pier Francesco Cittadini); Navarrete Prieto 2018, p. 114, nota 29, figs. 2, 5 y 6 (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo).

ron este diseño al círculo de Guido Reni²—, esa inscripción corresponde en realidad al número de procedencia de la colección en la que estuvo, la del prestigioso coleccionista francés Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, el mismo que poseyó el dibujo del *Descanso en la huida a Egipto* de la Albertina (fig. 17.1), también perteneciente al mencionado grupo. No obstante, ambos estudiosos interpretaron erróneamente el número, puesto que el que porta el «1103» que le asignaban se identifica con uno que conserva el Louvre y que actualmente figura como atribuido a Elisabetta Sirani³. Como demostré hace unos años⁴, la última cifra no es un 3 sino un 8, según se deriva del cotejo con otros números que aparecen en los dibujos de la colección Dezallier acompañados de la rúbrica del coleccionista⁵. Se trata

Figs. 19.1 y 19.2 Detalles de cabezas de ángel en la *Asunción de la Virgen* (cat. 19) y el *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20)



CAT. 18

por tanto del número 1108, que en la citada colección estaba por identificar y el propio Dezallier consideró de Guido Reni, como en el caso del dibujo de la Albertina.

La *Asunción de la Virgen* que figura en colección particular y que está directamente relacionada con la anterior⁶, la dio a conocer Nicoletta Roio. La estudiosa la atribuyó a Pier Francesco Cittadini al considerarla dibujo preparatorio para su *Asunción de la Virgen con los santos Cristóbal, Benito y Pancracio*, obra que preside el altar mayor de la iglesia parroquial de San Benedetto Val di Sambro⁷. Considero que esta relación es inexistente e infundada. Nuevamente encontramos a Herrera ensayando variaciones sobre un mismo tema —ahora la Asunción de la Virgen—, un modo de proceder que parece habitual durante su periodo de aprendizaje. Cuando estudié por primera vez este dibujo como



CAT. 19 (recto)

obra de Herrera el Mozo en virtud de su relación con el del Getty, no dudé en advertir los elementos comunes entre ambas hojas, así como sus diferencias, que igual que en los casos anteriores, nos hablan del proceso creativo de un artista en continua evolución. En ambas versiones, la cabeza de la Virgen es muy similar en sus formas redondeadas, tan clasicistas, pero su figura aparece arrodillada en la hoja del Getty y en pie en la de colección particular. En las dos hojas los ángeles que acompañan y ayudan a la Virgen en su ascensión entre nubes son precisamente los que presentan una mayor relación, tanto en sus actitudes como en el juego de pliegues, muy característico, de sus vestiduras, con otros del Mozo representados en obras posteriores realizadas en Sevilla y Madrid. Por ejemplo, el ángel que señala hacia arriba en la parte inferior derecha de la hoja del Getty (cat. 18 y fig. 22.1), se corresponde,



CAT. 19 (verso)

invertido, con el que aparece en el lienzo del *Sueño de san José* que donó Plácido Arango al Museo del Prado (cat. 22). El movimiento de los dos ángeles que en la hoja de colección particular flanquean a la Virgen y quedan envueltos por su manto (cat. 19 recto) está en directa relación con el de la figura de *San Hermenegildo*, advirtiéndose en uno de ellos el faldellín tan característico en los tipos de Herrera. Finalmente el que vuela en la parte central con la vista dirigida hacia la izquierda de la hoja es el que luego aparece a la derecha, desplegando sus alas y mirándonos fijamente, en la pintura del *Éxtasis de san Francisco* (fig. 12). Estos dos dibujos, en los que el Mozo comenzaba a desarrollar los tipos físicos de ángeles que serán tan característicos en su obra, debieron de servirle en su proceso creativo como elementos de repertorio. Esto lo confirma-

mos tras comparar el perfil del ángel de rostro ovoide y cejas alargadas que en el dibujo de la *Asunción de la Virgen* figura junto al codo del brazo derecho de la Inmaculada, con el perfil y las facciones de la cabeza del ángel que toca el laúd de cara al espectador en el *Triunfo de san Hermenegildo* (figs. 19.1 y 19.2). También los trazos, tan nerviosos, de las manos de la Virgen, están muy cerca de los que advertimos en el dibujo de la *Trinidad coronando a la Virgen* que perteneció al Instituto Jovellanos (fig. 20.1) y es pieza clave para vincular la hoja de la *Asunción de la Virgen* con el proceso creativo del retablo de *San Hermenegildo*. Lamentamos que no se conserve el fresco que pintó para la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha porque representaba precisamente una «Asunción de Nuestra Señora con el apostolado en la baran-

dilla, que finge sobre el anillo de la cornisa, recibida sobre muy galante arquitectura de columnas salomónicas»⁸. Quizá acudiera a alguno de estos diseños para la ejecución de este encargo, que obtuvo en competición con Angelo Michele Colonna, y después con Dionisio Mantuano, a quien desplazó en el proyecto en 1664, trabajo que, dentro del espíritu de la pintura romana, debió de sorprender a los contemporáneos por su aire italiano⁹.

Existe un tercer dibujo claramente relacionado con estos dos y de la misma mano, una *Aparición de un ángel a una figura femenina arrodillada* (fig. 19.3) que salió a subasta en Sotheby's de Londres como parte de la colección de Ralph Holland¹⁰ y que en la venta se atribuía a la escuela romana del siglo XVII. Es claramente un dibujo perteneciente al grupo de los que identificamos aquí como de mano de Herrera el Mozo durante su estancia en Roma, tanto por su estilo —el movimiento ágil del trazo a lápiz y pluma y la forma de aplicar la aguada parda, potenciados aquí además por unos toques de albayalde para proporcionar al dibujo una mayor luminosidad— como por las características de los tipos representados. El rostro del ángel es el habitual en estas hojas, mientras que el de la figura femenina arrodillada, tan redondeado y



Fig. 19.3 Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido), *Aparición de un ángel a una figura femenina arrodillada*, h. 1649-53. Lápiz negro, pluma y aguada parda, 417 x 290 mm. Vendido en Sotheby's Londres, 5 de julio, 2013, lote 414

reniano, lo volveremos a encontrar más adelante en la Virgen del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21).

Los niños inocentes que figuran en el *Retorno de la huida a Egipto* (cat. 19 verso) se relacionan con los de la estampa de Francesco Leoncini sobre una pintura de Francesco Vanni del mismo asunto para la iglesia de los Santos Quirico y Giulitta de Siena¹¹. [B.N.P.]

- 1 Publicado por vez primera como obra de Herrera el Mozo en *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. xxiii (1995), pp. 79-80, n.º 31.
- 2 Turner y Plazzotta 1997, vol. iii, pp. 100-1, n.º 39.
- 3 Labbé y Bicart-Sée 1996, p. 194, n.º 1103.
- 4 Navarrete Prieto 2018, p. 113.
- 5 Véase por ejemplo la grafía del n.º 238 del inventario de la colección d'Argenville, hoy considerado copia de Domenico Beccafumi; Labbé y Bicart-Sée 1996, p. 43, fig. 5. Agradezco a Aidan Weston-Lewis esta precisión.
- 6 La hoja tiene una filigrana con martillo y yunque inscrito en un círculo. Véanse otras similares en: Bernstein Project, ref. n. 150048 (https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp) perteneciente a Fabriano y localizadas a partir de 1520-25.
- 7 Roio 2016, pp. 139-43. Una imagen de la obra de Pier Francesco Cittadini, *Assunta coi santi Cristoforo, Benedetto e Pancrazio*, se puede consultar en Pulini 2008, p. 6, fig. 5.
- 8 Palomino [1715-24] 1947, p. 1021.
- 9 Saltillo 1947a, p. 628; García Cueto y Sánchez del Peral 2003, vol. ii, pp. 227-39; García Cueto 2005, pp. 277-80, y Gómez Escribano 2019, pp. 204-5.
- 10 Subasta *Galleria portatile-Ralph Holland Collection*, Sotheby's Londres, 5 de julio, 2013, lote 414. Agradezco a Viviana Farina que me llamara la atención sobre este dibujo y su relación con el resto de los aquí estudiados.
- 11 Un ejemplar del grabado en Londres, The British Museum (V,9.85).



3. «El mejor Apeles de España»

No tenemos constancia de la fecha exacta del regreso de Herrera el Mozo a España. El único dato seguro que documenta su presencia en Madrid se debe al contrato datado en marzo de 1654 en el que su nombre figura junto a los de Francisco Camilo y Andrés de Vargas como recomendado para hacer las pinturas del retablo mayor de Pinto, trabajo que finalmente se encargó a los pintores madrileños Camilo y Antonio de Pereda. Meses después, el 17 de julio de 1654, acometió las pinturas del retablo mayor del convento de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos que costeó el influyente presidente del Consejo de Castilla Juan Chumacero de Sotomayor y Carrillo, conde de Guaro, quien había sido embajador ante la Santa Sede entre 1633 y 1642, cuyo gusto artístico se decantaba claramente por el nuevo arte venido de Italia. De este encargo solo conservamos el *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20), una pintura completamente propagandística en línea con la obra de Pietro da Cortona enmarcada en la corriente de la magnificencia romana. Un lienzo como el de *San Hermenegildo* es imposible que hubiera sido concebido sin tener conocimiento previo de la corriente neoveneciana que imperaba en Roma desde principios del siglo xvii. Este lienzo, así como los del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* y el *Éxtasis de san Francisco* (cat. 21 y fig. 12), pintados en Sevilla respectivamente en 1656 y 1656-57, revelan una calidad realmente sobresaliente. Suponen una clara demostración del efectismo que el Mozo imprimió a su pintura gracias al uso de pronunciados escorzos, marcados contraluces y un brillante colorido, recursos con los que el artista irrumpió de forma verdaderamente innovadora en el panorama artístico español.

Es probable que la razón de su posterior traslado a Sevilla en 1655 —según confirman diversas fuentes de la época— esté relacionada con la ejecución de la herencia de Francisco de Herrera el Viejo, que había muerto sin testar en Madrid en diciembre de 1654. Los testimonios de contemporáneos en Sevilla dan pie a pensar que la competencia con Bartolomé Esteban Murillo fue fuerte, pues el Mozo lo desplazó en algún encargo catedralicio, seguramente gracias a las novedades que presentaba su pintura. En ello tuvo también mucho que ver el mayordomo de fábrica Alonso Ramírez de Arellano, uno de los canónigos más emprendedores en el ámbito artístico, quien probablemente seducido por el nuevo lenguaje que aportaba Herrera le encargó la monumental pintura del *Éxtasis de san Francisco* como parte del proceso de renovación de las capillas laterales del costado norte de la catedral hispalense, proceso en el que meses antes había participado el propio Murillo con su monumental *Visión de san Antonio de Padua* (fig. 13). La comparación de ambas obras muestra a las claras la novedosa concepción, apoteósica, dinámica y luminosa, de la pintura de Herrera, que supuso la llegada del pleno barroco a la pintura sevillana y madrileña.

Pese a su traslado a la capital hispalense, el Mozo no dejó de tener vínculos con la corte, alentados por su amigo Sebastián de Benavente, arquitecto de retablos, quien le introdujo en el panorama artístico madrileño al propiciar que se le encargara en 1660 el *Sueño de san José* (cat. 22) para la capilla que la cofradía de San José de ensambladores y arquitectos tenía en el colegio de Santo Tomás de Madrid. Las idas y venidas del Mozo entre Sevilla y la Villa y Corte durante aquellos años demuestran que el pintor estaría valorando las oportunidades de desarrollo profesional que le ofrecía cada ciudad, optando finalmente por la corte. ● [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo

Triunfo de san Hermenegildo

1654

Óleo sobre lienzo, 326 x 228 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, P000833

PROCEDENCIA | Altar mayor de la iglesia del convento de San Hermenegildo, de los carmelitas descalzos de Madrid (hoy iglesia de San José); adquirido el 2 de agosto de 1831 por Fernando VII para el Real Museo de Pinturas.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Palomino [1715-24] 1947, p. 1020; Ponz [1772-94] 1947, p. 484; Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 284; Brown 1966, p. 35; Caturla 1977, pp. 49-55; Pérez Sánchez 1986a, p. 267, n.º 100; Portús 2001, p. 236; Portús 2003, p. 110, fig. 7.5; Rodríguez Moya 2007, p. 147; Pérez Sánchez 2010, pp. 295-96; Valdivieso 2015, pp. 92-93, 152; García Baeza 2016a, pp. 35-49.

Este lienzo procede de la iglesia del desaparecido convento de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos de Madrid, actual iglesia de San José, donde ocupaba el espacio principal del retablo mayor, cuyas trazas se debieron probablemente a Pedro de la Torre¹. Formaba parte de un conjunto de catorce pinturas que sufragó el patrono de la capilla mayor, Juan Chumacero de Sotomayor y Carrillo², y que Herrera el Mozo ejecutaría entre el 17 de julio y el 8 de octubre de 1654, como documentó María Luisa Caturla³. En el contrato se indica que se había hecho papel aparte para la pintura del santo titular por la cantidad de 300 ducados; además, el citado Chumacero abonó el 8 de octubre 3.300 reales por la pintura grande del *San Hermenegildo* y 2.550 reales por el resto de lienzos. Los asuntos de estos últimos responden en gran medida a las fiestas del santoral que debían celebrarse en la capilla mayor los días correspondientes, y que aparecen reseñadas en las condiciones del documento de patronazgo⁴. La parte superior o ático del retablo se remataba con una «Santísima Trinidad y Nuestra Señora después de coronada», realizada conforme a un dibujo preparatorio por el que se le pagaron a Herrera 100 ducados. En los intercolumnios de las calles laterales del cuerpo central figuraban cuatro pinturas de santos de cuerpo entero: en el lado correspondiente al Evangelio, un «San Juan Bautista en el desierto» en la parte inferior, y un «San José con el niño Jesús» en la superior; en el lado de la Epístola, una «Santa Teresa con un libro en la mano y el Espíritu Santo» en el hueco inferior, y una «Santa Ana con nuestra señora en los brazos» en el superior. Por estos lienzos se abonaron a Herrera 1.000 reales. Ya en el banco, inmediatamente bajo las pinturas de los intercolumnios, aparecían dos santos de medio cuerpo: un Santiago apóstol en el lado del

Evangelio, flanqueado a izquierda y derecha por un san Miguel arcángel y un san Rafael respectivamente; y un san Juan evangelista en el lado de la Epístola situado entre un ángel de la guarda y un san Gabriel. Por los lienzos del san Rafael y del ángel de la guarda se le abonaron 450 reales. Por último, bajo la pintura grande del san Hermenegildo, a ambos lados del sagrario, se encontraban los profetas Elías, a la izquierda, y Eliseo, a la derecha, pinturas que se valoraron en 600 reales. Fue fiador del contrato el ensamblador Sebastián de Benavente⁵, lo que indica que este tenía tratos previos con Herrera el Mozo; es importante señalar que en dicho contrato figura como testigo el oficial de Herrera, Diego Sanz, quien en el testamento del artista aparecería como legatario de sus dibujos y estampas. Esto indica que en 1654 el Mozo era vecino de la Villa y Corte y contaba con obrador establecido, claro indicio de que llevaba algún tiempo en Madrid tras su regreso de Roma, que probablemente se pueda retrotraer a algún momento de 1653.

Hasta ahora no se había señalado que el dibujo preparatorio citado en el contrato para el lienzo del ático pudiera ser el de la *Coronación de la Virgen* que perteneció a la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón⁶ (fig. 20.1) y que estilísticamente corresponde a la manera de hacer de un Herrera recién llegado de Roma, como queda de manifiesto si se compara con los diseños del denominado «Groupe Cittadini», en concreto con los dedicados a la *Asunción de la Virgen* (cat. 18 y 19), aspecto que nos sirve una vez más para apuntalar la atribución de ese conjunto a Herrera. Jonathan Brown indicó asimismo que la hoja de la Biblioteca Nacional que representa a *Santa Teresa con un libro en la mano y acompañada del Espíritu Santo* (cat. 29), podría haber servido de dibujo preparatorio para el asunto del lienzo que debía figurar en el registro inferior de la calle lateral del retablo, en el lado de la Epístola. Ciertamente, la técnica del dibujo coincide con la de la *Coronación de la Virgen* y con la aguada del *San Elías* de los Uffizi (cat. 39), otro de los asuntos mencionados en el contrato⁷. La ejecución de todos estos diseños corresponde al mismo momento, circunstancia que permite utilizarlos como hipótesis razonable para una propuesta de reconstrucción del retablo (fig. 20.2).

Como nos transmite Palomino, el artista se sintió muy orgulloso de este encargo, y en concreto de la pintura del san Hermenegildo que, según su parecer, «se había de poner con clarines y timbales», declaración que muestra el alto concepto que tenía de sí mismo como artista y que enlaza con lo que acertadamente señaló Ceán, cuando afirmó que fue esta pintura la que le «granjeó tanta fama como enemigos en la profesión»⁸. La explicación de la jactancia del Mozo ha de verse por tanto como resultado de la conmoción que en el medio artístico madrileño causó esta obra que, concebida en clave enfática, se oponía rotundamente a la manera de hacer, mucho más serena y equilibrada, de Velázquez, por entonces





todavía pintor de cámara del rey Felipe IV^o. Considerada un auténtico manifiesto de la pintura al servicio de la Contrarreforma, anticiparía en su magnificencia obras posteriores de otros artistas, como el *Triunfo de san Agustín* de Claudio Coello (1664, Madrid, Museo del Prado).

El asunto representando en el lienzo principal, san Hermenegildo en gloria tras haber muerto en prisión por defender la fe cristiana ante su padre, el arriano Leovigildo, tiene una gran relevancia en el encargo, ya que el santo está directamente relacionado con la genealogía de la Monarquía hispánica y, especialmente con la casa de Austria, que lo asociaba con el origen de su blasón católico y con la defensa de la Eucaristía⁹. Herrera consagró aquí la iconografía del santo en versión triunfal, escenificando su apoteosis mediante un auténtico torbellino ascendente que conduce a una violenta torsión del cuerpo del santo, envuelto en un luminoso y brillante colorido, que contribuye a resaltar, en la parte inferior del lienzo, el audaz contraluz de las figuras en sombra. Estas representan al padre del santo, ataviado con armadura, y al obispo arriano que ofreció a Hermenegildo el cáliz que sostiene en su mano izquierda, del que el santo rehusó beber porque ya se había convertido al cristianismo, hecho que le condujo al martirio. Este tema ya lo había desarrollado Herrera el Viejo en la pintura que hizo para el retablo de la iglesia del colegio jesuita de San Hermenegildo de Sevilla hacia 1620 (Sevilla, Museo de Bellas Artes), pero frente al estatismo que presenta la figura del santo en este lienzo, en el de su hijo el movimiento helicoidal del cuerpo de Hermenegildo, a modo de columna salomónica,

Fig. 20.1 Francisco de Herrera el Mozo, *Coronación de la Virgen con la Trinidad*, 1654. Fotografía del dibujo a pluma y aguada parda que perteneció al Instituto Jovellanos de Gijón. Barcelona, Archivo Mas, sign. 35088

Fig. 20.2 Propuesta de reconstrucción del retablo de San Hermenegildo, según los datos aportados en el contrato. Dibujo de Rafael Aburto

Fig. 20.3 Lucas Kilian según Paolo Veronés, *La transfiguración de Cristo*, 1603. Grabado calcográfico, 358 x 205 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-53.037

demuestra el conocimiento del Mozo del nuevo sentido propagandístico de la pintura romana y del arte de Rubens. Su santo aparece rodeado de ángeles músicos y de otros que portan sus atributos: cetro y corona los que figuran junto a su brazo derecho; y los grilletes que aluden a su encarcelamiento y el hacha con la que fue martirizado los que aparecen a sus pies, junto a su pierna izquierda. En la parte superior, dos ángeles sobrevuelan su cabeza portando una corona de flores y la palma de su martirio. En la parte inferior, la figura barbada del obispo arriano se relaciona con la del santo de la pintura del Veronés *La tentación de san Antonio*, lienzo que en el momento en que Herrera se encontraba en Italia lucía en uno de los altares de la catedral de Mantua donde el artista lo pudo ver¹¹; y la de Leovigildo, que mira a los cielos desconcertado mientras se echa una mano a la cabeza al contemplar la ascensión de su hijo, está directamente tomada

de la figura del apóstol que aparece en la parte inferior izquierda de otra obra del Veronés, *La transfiguración de Cristo*, que abrió en estampa Lucas Kilian en 1603¹² (fig. 20.3). En ambas fuentes se advierte esa fuerza y tensión en las figuras citadas que luego el Mozo supo trasponer a la del personaje barbado que representa al obispo arriano, pintado en un violento contraluz, recurso técnico que debió de aprender en Roma de los artistas de la corriente neoveneciana, cuyos referentes habían sido las composiciones del Veronés y de Tintoretto (desde el punto de vista compositivo el lienzo de Herrera se puede relacionar con la *Ascensión de Cristo* de Tintoretto para la Scuola Grande di San Rocco¹³), que el propio Herrera pudo estudiar en directo o a través de las estampas, y de las que aprendió también los juegos de diagonales y torsiones, tan teatrales, de los personajes. La figura del san Hermenegildo, que llama la atención por la acusada contorsión en espiral de su cuerpo, la relacionamos con la del Adán de uno de los monotipos de *Il Grechetto*, fechado hacia 1642, que conserva el Art Institute de Chicago (véase fig. 9). Para los ángeles volanderos, Herrera se inspiró en estampas de Agostino Carracci sobre composiciones del Veronés de 1582, como la de los *Desposorios místicos de Santa Catalina*¹⁴ y, sobre todo para los ángeles músicos, la del *Martirio de santa Justina de Padua*¹⁵; o de Orazio Samacchini, como la de la *Presentación de Cristo en el Templo*, de hacia 1579-82¹⁶. El Mozo estudió atentamente estos grabados —como se observa en la forma de hacer volar a sus ángeles y en la anatomía, muy musculosa, de alguno de ellos—, al igual que otros artistas madrileños del momento¹⁷. Igualmente, los rasgos fisionómicos del ángel que está tocando el laúd a la izquierda del santo —perfil ovoide, cejas alargadas unidas a la nariz, boca pequeña y barbilla puntiaguda— responden enteramente a los de algunos de los ángeles y figuras femeninas del Veronés.

Ángeles músicos como estos que pueblan un rompimiento de gloria atravesado por un potente haz de luz que genera una atmósfera muy luminosa se encuentran también en el *Éxtasis de san Francisco* de la catedral de Sevilla inundando toda la composición (véase fig. 12). Son estas figuras angélicas las que sirvieron a Jonathan Brown para atribuir a Herrera el dibujo de los *Ángeles músicos en gloria* del British Museum¹⁸ (cat. 40), que creemos que debe corresponder también a 1654, como el *San Hermenegildo*. La pincelada suelta, tan libre, que se advierte en los fondos de esta pintura es muy característica de Herrera y se encuentra muy próxima a la de Tintoretto en algunas de sus obras. En la reflectografía infrarroja¹⁹ se distingue con claridad en esta zona el nervio del dibujo subyacente, que explica que se aprecie en la superficie una maraña de trazos que cobran todo su sentido cuando se observa la pintura desde la distancia, algo que, junto a la riqueza del colorido, ya advirtieron los estudiosos decimonónicos. Estos

ángeles con rostros de perfil ovoide, así como los que tocan los instrumentos musicales, son también idénticos a los ángeles músicos en gloria que figuran en el verso de una hoja conservada en la Galería Nacional de Dinamarca²⁰ (fig. 20.4), ejemplo nuevamente de cómo Herrera evolucionó, nada más llegar a España, en la representación de la tipología de los ángeles músicos desarrollada en Roma estudiando al Veronés, como se demuestra aquí. También considero de Herrera el dibujo del *Ángel mancebo* de la Biblioteca Nacional de España (cat. 41) que ha estado atribuido a Clemente de Torres y que debió ejecutarse en fechas próximas a las de este lienzo por el sentido ascensional de la figura, en línea con la del san Hermenegildo y, sobre todo, por el tipo de rostro, idéntico al del ángel que toca el órgano en la pintura de Herrera (fig. 20.5).

En 1694 Pedro Ruiz González rememoró la figura del santo triunfante de la pintura de Herrera cuando hizo un dibujo con esta iconografía hoy conservado en la Biblioteca Nacional²¹. Pero el impacto de la pintura del Mozo no solo repercutió en los pintores, sino también en literatos y dramaturgos. Así lo defiende, creemos que con acierto, Rafael Zafra²², quien valora la influencia que pudo tener en el auto sacramental perdido de Pedro Calderón de la Barca, *El primer blasón católico de España* —cuya trama giraría en torno a la vida y muerte de san Hermenegildo—, concretamente en el pasaje final de la obra en el que se representaba la apoteosis de la Eucaristía. En su análisis de este auto sacramental, publicado mucho después de que el artista pintara su *San Hermenegildo*, Zafra piensa que el santo podría ser un trasunto de Juan José de Austria, hipótesis que resulta realmente tentadora porque nos permitiría cerrar el círculo Herrera-Juan José de Austria-Calderón, que explicaría el sentido de las epístolas y del memorial que el Mozo escribió en favor de los pintores-arquitectos (cat. 67), así como las relaciones de poder que favorecieron el ascenso de Herrera en la corte.

Tanto Ponz como Ceán²³ dicen haber visto esta pintura en el rellano de la escalera principal del convento de carmelitas descalzos de Madrid, por lo que a principios del siglo XVIII el retablo había sido ya desmembrado. En carta dirigida al duque de Híjar, director del Real Museo de Pinturas entre 1826 y 1838, fray José Martín de la Concepción, prior del convento de carmelitas, ofrecía en venta al Museo el lienzo que, indicaba, había presidido el antiguo retablo mayor de la iglesia. La venta se hacía por la pobre situación pecuniaria de la comunidad, que afectaba a la terminación del nuevo retablo²⁴. El rey Fernando VII accedió a la compra en agosto de 1831 tras solicitar una tasación a los pintores de cámara Vicente López, José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, cuyos juicios emitidos entonces sobre la pintura resultan de gran interés: López no halló en la pintura mérito alguno, y así lo dejó expresado en su informe; Madrazo sin embargo subrayó en el suyo que merecía un sitio en las salas de pintura española «por la hermosura de su colorido



Fig. 20.4 Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido), *Ángeles músicos en gloria* (verso de fig. 17.2), h. 1649-53. Lápiz negro, tinta parda a pluma, 314 x 222 mm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, KKgb5770

y por la grandiosidad y buen efecto de las masas del claro-oscuro. Pues, aunque a este cuadro le falta mirado de cerca una ejecución más acabada y estudiada, no por eso desmerece. Atendiendo a que su autor le pintó para ser colocado a mucha altura y distancia de los espectadores. Y que de estar más concluido no hubiera producido tanto efecto desde abajo. Manifestando en esto Herrera su inteligencia en la óptica, o sea, en la perspectiva aérea»; por último, Juan Antonio Ribera encontró «en él mucho mérito por estar pintado con mucha balentía y nervio, y de un ermoso colorido que parece uno de los buenos cuadros del Tintoreno [sic]. Y, no conociendo más obras de este hautor, me parece digno de adquirirse». Dado que no se pusieron de acuerdo en la tasación, finalmente fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que fijó el precio de compra en 10.000 reales, ya que «si bien el referido cuadro no era de aquellos que pueden calificarse de primer orden, se hallaba pintado con maestría y una libertad de pincel que le hacían apreciable»²⁵. [B.N.P.]

- 1 Cruz Yábar 2013, p. 86. La atribución de la traza a Pedro de la Torre se deduce porque en el contrato, firmado el 2 de junio de 1654, este fue fiador del dorador Pedro Martín de Ledesma.
- 2 De la escritura de patronazgo a nombre de Juan Chumacero de Sotomayor y Carrillo, caballero de Santiago, conde de Guaro y presidente del Consejo de Castilla, quien había sido embajador ante la Santa Sede entre 1633 y 1642, se deduce la existencia de un retablo anterior al que hoy luce en la capilla mayor de la iglesia de San José. Dicha escritura fue protocolizada con los padres carmelitas el 9 de junio de 1648, y en ella consta que la capilla mayor había de servir de enterramiento suyo y de sus descendientes, y que el propio Chumacero se ocuparía de sufragar los gastos de alhajamiento bajo una serie de condiciones, como la de instalar sus escudos de armas e insignias como caballero de Santiago. Véase Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), n.º 6237, 1648, fols. 256r-262v.
- 3 Caturla 1977, pp. 49-55.
- 4 Nueve consagradas a Nuestra Señora, además de las dedicadas a san Francisco, san Juan Bautista, san Juan Evangelista, Santiago apóstol, al arcángel san Miguel, al ángel de la guarda, al Glorioso Patriarca san José, a santa Ana, santa María Magdalena, santa Teresa de Jesús y santa Catalina. AHPM, n.º 6237, 1648, fol. 258r.
- 5 Cruz Yábar 2013, pp. 86 y 640.
- 6 Este dibujo fue dado a conocer por Brown (1974, p. 133, fig. 88) a través de la fotografía que conserva el Archivo Mas, n.º 35088, relacionando su técnica con la de Herrera por el trazo anguloso, quebrado y áspero y la aplicación de la aguada para unificar el dibujo, algo habitual en la manera de hacer del artista. Agradezco a Jesús Urrea la sugerencia de que este dibujo pudiera ser el preparatorio que se menciona en el contrato, así como la propuesta de reconstrucción del retablo.
- 7 Esta identificación la propuso Pérez Sánchez (1972a, p. 93).
- 8 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020; Ceán Bermúdez 1800, p. 280.
- 9 Portús 2001, p. 236.
- 10 Diego de Saavedra Fajardo ya recogió este tema en el emblema 16 de sus *Empresas políticas* (1640), donde san Hermenegildo aparece presentándose ante el monarca español como modelo de fe cristiana por haberse rebelado, en defensa de esta, contra su padre, Leovigildo, que era arriano. Véase Rodríguez Moya 2007, p. 146.
- 11 Fernández-Santos 2005, pp. 257 y 259. En la actualidad, el lienzo del Veronés se encuentra en el Musée des Beaux-Arts de Caen.
- 12 Este grabado es una versión con bastantes variantes del cuadro de altar conservado en el duomo de Santa Maria Assunta de Montagnana pintado por el Veronés en 1555-56. Para su Leovigildo, Herrera debió basarse en el grabado, porque el gesto concreto de echarse las manos a la cabeza figura en el apóstol de la estampa pero no en el de la pintura original.
- 13 Se trata de uno de los doce lienzos que Tintoretto pintó entre 1578 y 1581, destinados a la Sala Grande de la Scuola.
- 14 Fernández-Santos 2005, p. 259; Bohlin 1979, n.º 104.1.



Fig. 20.5 Coro angélico (detalle de cat. 20)

- 15 Un ejemplar de esta estampa se puede consultar en el British Museum de Londres, U,2.106.
- 16 Bohlin 1979, n.º 31; Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, vol. 34H6, n.º inv. S-FC30399.
- 17 Pérez Sánchez 1988, pp. 94-107 y Navarrete Prieto 2008, pp. 11-103.
- 18 Brown 1974, pp. 132-33, fig. 87.
- 19 Agradezco a Ana González Mozo su ayuda en el estudio e interpretación de las fotografías y reflectografías infrarrojas de esta pintura.
- 20 Fischer-Pace 2014, pp. 145-46, n.º 87 verso.
- 21 Pedro Ruiz González, *Triunfo de san Hermenegildo con gloria y santos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/3/18. Véase López Sánchez 2007, p. 197.

- 22 Zafra 2011, pp. 393-413, esp. p. 403.
- 23 Ponz [1772-94] 1947, p. 484; Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 284.
- 24 Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Fernando VII, caja 401, exp. 96. Documento dado a conocer por Martínez Plaza 2018, p. 40, nota 5.
- 25 AGP, Sección personal, caja 2.637, exp. 16, 2 de agosto de 1831 [Madrid]: *Regesto de la compra del cuadro de San Hermenegildo a los Carmelitas Descalzos*; y AGP, Fernando VII, caja 313/34, 2 de agosto de 1831: *Que se compre el cuadro de San Hermenegildo a los Carmelitas Descalzos de Francisco de Herrera el Moro* [sic].

Francisco de Herrera el Mozo

Triunfo del sacramento de la Eucaristía

1656

Óleo sobre lienzo, 269 x 295 cm

Firmado y fechado: «FRANCISCVS DE HERRERA F/O DE 1656»

Sevilla, Archicofradía Sacramental del Sagrario de la S. I. Catedral de Sevilla

PROCEDENCIA | Encargado por la Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla e instalado el 16 de enero de 1656 en el testero principal de la sala de cabildos.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Palomino [1715-24] 1947, p. 1020; Torre Farfán 1666, fol. 9r-v; Ceán Bermúdez 1800, vol. II, pp. 280, 283; Brown 1966, p. 34; Kinkead 1982, pp. 15-16; Valdivieso y Serrera 1982, pp. 116-17; Valdivieso 1986, p. 204; Pérez Sánchez 1986a, p. 268, n.º 101; Valdivieso 2003, p. 322; Fernández López 2008, pp. 210-11; Pérez Sánchez 2010, p. 296; Valdivieso 2015, pp. 93, 154; García Baeza 2016a, pp. 58-67.

El encargo a Herrera de este lienzo fue consecuencia del ambiente surgido tras las fiestas concepcionistas en defensa de la pureza de la Inmaculada Concepción, organizadas en 1653 por la Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla, que en aquellos momentos procedía a la renovación y alhajamiento de su sala de juntas¹. Pintado entre noviembre y diciembre de 1655, se terminó el 24 de ese mes y el 16 de enero de 1656 se procedió a su colocación en dicha sala, situada junto al Patio de los Naranjos de la catedral hispalense². El formato del lienzo obedece al lugar donde hubo de ser colocado, en la parte superior del testero principal del nuevo espacio, al que se accede por dos puertas. En paralelo a la ejecución de este encargo, el Mozo había solicitado su admisión como hermano en la archicofradía, probablemente impulsado por el deseo de insertarse en la red social hispalense que le permitiría acceder a otros proyectos y darse a conocer en su ciudad natal, como así fue entre 1655 y 1660. La rapidez en la ejecución de la pintura, poco más de un mes, y el resultado final, causaron una auténtica conmoción en el panorama artístico local, según destacan diversas fuentes documentales. Al decir de Torre Farfán, por ejemplo, «la pintura se respetará en todo siglo, por estudio virtuoso»³. En 1655 consta un pleito de Herrera contra la archicofradía por el impago de la pintura que, después del litigio, fue valorada finalmente en 7.000 reales. No hay que olvidar que por las mismas fechas Murillo estaba intentando abrirse camino en Sevilla con su lienzo sobre *La visión de san Antonio de Padua* para la capilla del santo en la catedral hispalense, que realizaba por encargo del canónigo Alonso Ramírez de Arellano (véase fig. 13).

Según el contrato, la pintura de Herrera debía aunar las imágenes de la Eucaristía y la Purísima Concepción como insignias de la hermandad. Así, la Inmaculada aparece de rodillas en la parte superior derecha adorando al Santísimo Sacramento que unos angelillos portan en una custodia ante la presencia de los Padres de la Iglesia y de los santos Tomás de Aquino y san Buenaventura, que figuran como notarios que dan fe del misterio. Clave en esta pintura es el uso de la luz y del color al servicio de una iconografía que se inserta en el momento teológico más estricto de la Contrarreforma. La luz reverberante que emana de la custodia se emplea como recurso que, mediante un potente juego de diagonales, unifica las dos partes esenciales en que se divide la obra por causa de un poderoso contraluz al que contribuye el uso del color. El blanco que domina el celaje y las vestiduras de la Virgen resaltando su pureza, así como el azul del manto que la envuelve dominan la parte superior del lienzo, marcando una fuerte división con la parte inferior, donde destacan, de izquierda a derecha, en violento contraluz, las figuras de santo Tomás de Aquino, san Agustín ataviado con dalmática y tocado con una mitra episcopal, y san Buenaventura, con hábito franciscano y capelo cardenalicio, quienes asisten al misterio de la Eucaristía como testigos atónitos junto a san Gregorio y san Ambrosio, que aparecen dialogando a la izquierda junto a un san Jerónimo de torso desnudo que toma nota del suceso cerrando una composición muy dinámica cargada de una gran teatralidad y sentido propagandístico⁴. La parte celeste en la que se sitúa la custodia aparece a su vez rodeada de nubes y de querubines sonrosados, algunos de los cuales recuerdan a los que vimos en el *Éxtasis de san Francisco* (véase fig. 12), muy rubenianos en su anatomía y coloración posiblemente por la dependencia del Mozo de la pintura genovesa. Justo detrás de la Virgen se vislumbra la figura de Dios

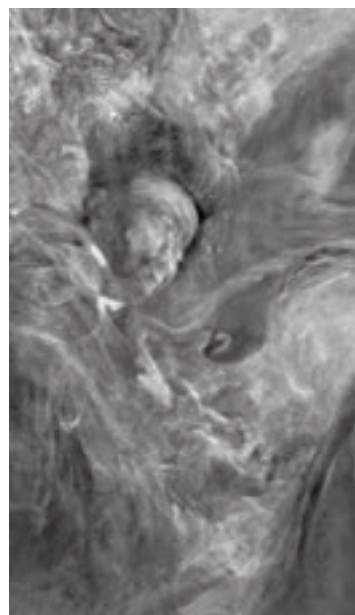


Fig. 21.1 Figura de santo Tomás en la radiografía del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21)





Fig. 21.2 San Juan Bautista en la dalmática de san Agustín y dos querubines señalando la firma de Herrera en un libro (detalle de cat. 21)

Padre pintada de una forma muy vaporosa y suelta que anticipa un modelo usado posteriormente por Juan de Valdés Leal, como testimonia su *Inmaculada Concepción con dos donantes* (h. 1661) de la National Gallery de Londres. Para entender el sentido teológico de la presencia de la Inmaculada junto al Sacramento es clave el poema que Juan de Ocaña presentó al certamen poético organizado por la Hermandad del Sacramento en 1663. En dicho poema describe lo que se ve en el cuadro de Herrera cuando alude a la unión en un mismo día de las «fiestas del Sacramento, y de María»⁵, porque la Inmaculada concibe a Cristo (Sacramento) sin pecado original; este es precisamente el motivo por el que san Juan evangelista aparece en la pintura escribiendo el Apocalipsis —como comentamos más

abajo—, donde el santo narra la aparición de la Inmaculada en los cielos, visión que acontece en la parte superior del cuadro.

Quizás lo más llamativo de la obra sea el violento contraluz que domina la composición y al que contribuye la disposición de varias figuras, pintadas con muy poca materia pictórica, en la parte inferior, una fórmula que Herrera ya había puesto en práctica con éxito en el *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20) y en el mencionado *Éxtasis de san Francisco*. Los Padres de la Iglesia, santo Tomás y san Buenaventura se distribuyen en semicírculo en torno a la luz que emite la custodia, y lo cierra la Virgen con su mirada dirigida hacia la Eucaristía⁶. Dichas figuras están imbuidas de lo que el artista ha aprendido en su

Fig. 21.3 San Juan Bautista en la capa pluvial del *San Isidoro* de Bartolomé Esteban Murillo, 1655. Óleo sobre lienzo. Sevilla, catedral de Santa María



estancia romana y son clara evidencia de la lección aprendida. El gesto de las manos de santo Tomás mientras conversa con san Agustín, situado de espaldas al espectador, imita el del ángel en la pintura de *San Mateo y el ángel* de Caravaggio que preside la capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. Con ese ademán intenta Tomás explicar al de Hipona la pureza de María expresada en su escrito *Devotissima expositio super salutationem angelicam*⁷, en el que arguye, en primer lugar, la superioridad de los ángeles sobre los seres humanos por ser los primeros reflejo de la luz de la gracia divina, y en segundo lugar, la de la Virgen sobre los ángeles por tres virtudes intrínsecas, que son las que el santo está enumerando con sus dedos: plenitud de gracia, intimidad y limpieza, tema que tiene un especial protagonismo en esta pintura. San Agustín, que se dispone a hundir su pluma en el tintero que le acerca un querubín, escucha muy atento las palabras del fraile teólogo de la orden de predicadores, que es sin duda un retrato de alguien conocido —en la radiografía de esta obra se advierten además cambios en su configuración facial (fig. 21.1)—, probablemente quien propiciara el encargo de esta pintura al Mozo o quizá algún miembro relevante de la archicofradía, pues sus rasgos físicos están muy definidos, hasta el punto de que es el único personaje que podemos individualizar. San Agustín ostenta en su dalmática una rica decoración bordada, con una escena de la *Adoración de los pastores* en la espalda y una figura, que parece ser un san Juan Bautista con el cordero sobre sus hombros, en la manga derecha (fig. 21.2), y

que alude a la imagen de Jesús como cordero de Dios (San Juan, 1,29). Este recurso iconográfico lo acababa de emplear con notable éxito Murillo en su *San Isidoro*, pintura que le había encargado el canónigo Juan de Federigui y que se instaló en 1655 en la sacristía mayor de la catedral hispalense (fig. 21.3). En la parte derecha del lienzo de la *Eucaristía* aparece, también de espaldas y en violento contraluz, la figura de san Buenaventura que dirige su mirada al grupo principal mientras señala hacia la Virgen que, arrodillada, adora al Santísimo Sacramento. En la parte inferior central, entre las figuras de san Agustín y san Buenaventura, dos ángeles sujetan un gran libro abierto en el que señalan el lugar donde se encuentra la firma de Herrera y la fecha, 1656. Esta responde en realidad al momento de colocación del lienzo en la sala de juntas de la Archicofradía, pues sabemos por la documentación que la pintura se concluyó el 24 de diciembre de 1655, que es cuando se le pagó al artista la cantidad citada más arriba.

Otro de los aspectos más reseñables de esta pintura es la pincelada suelta y con poca materia pictórica con la que se han ejecutado, por un lado, el fondo celeste, con abundantes transparencias, y, por otro, las propias figuras, que ahora, tras la limpieza a la que ha sido sometido el lienzo, vuelven a lucir con su esplendor primigenio y confirman, por el carácter ágil de la pincelada con la que han sido resueltas, la rapidez con la que se pintó esta obra. Una de las figuras que recobra su antiguo protagonismo es la de san Juan Evangelista —que se encuentra justo encima de la mano de san Agustín que sostiene la pluma—, que aparece describiendo en el



Fig. 21.4 San Agustín dirige su mirada al san Juan Evangelista esbozado en segundo plano (detalle de cat. 21)

Apocalipsis su visión de la irrupción en los cielos de la Inmaculada, como se deduce del hecho de que el santo se encuentre precisamente mirando hacia esta y al cuerpo de Cristo sacramentado en la custodia (fig. 21.4).

El lienzo adquirió un gran protagonismo en las fiestas de inauguración de la iglesia de Santa María la Blanca en 1665, durante las que se levantó un altar efímero que se remató en su ático con esta pintura, cedida por la hermandad del Sagrario. El nicho principal del altar lo ocupó la *Inmaculada de los Venerables* de Murillo (Madrid, Museo del Prado) prestada por Justino de Neve, y aparecía flanqueada por dos obras más de este pintor, un *San Juan Bautista con el cordero* (Londres, National Gallery) y un *Buen pastor* (Peterborough, colección Lane, depositado en el Ashmolean Museum de Oxford). En su descripción de este altar⁸, Torre Farfán potenciaba la importancia de esta obra, a la que se refería como: «un triunfo elevado del Sacramento, respetado de admirable Choro de Espíritus, como que en devota, soñada fantasía, desciende su custodia de unos gloriosos zelages, conforme a pompa, o procesión, a quien postrada sigue con humildad sagrada, la efigie soberana de María Santísima: todo atendido, y adorado, en primer término, de los Santos quatro Doctores, llenas las manos de las sagradas plumas, y el afecto de los semblantes de perspicacísima devoción, acompañados del Ángel Thomás y el purpúreo Buenaventura»⁹.

El éxito de la pintura explica que fuera grabada al aguafuerte en 1661 por Matías de Arteaga¹⁰ —quien también abrió el *Éxtasis de san Francisco*—, hecho sobre el que llamó la atención el propio Ceán¹¹. Con respecto a los bocetos que se han querido vincular con esta obra, ninguno de los propuestos los considero autógrafos sino copias posteriores fruto de la fortuna de la pintura. [B.N.P.]

¹ Jiménez Jiménez 2015, pp. 431-33.

² Kinkead 1982, pp. 15-16 y Pérez Sánchez 1986a, p. 268, n.º 101.

³ Torre Farfán 1666, fol. 9v.

⁴ Navarrete Prieto 2017, pp. 302-5.

⁵ Torre Farfán 1663, pp. 131-32.

⁶ García Baeza 2016a, p. 65, fig. 23.

⁷ Pallarés Santasmartas 2021, pp. 121-57.

⁸ Una propuesta de reconstrucción —según dibujo del profesor Alberto Oliver y montaje de Manuel García Luque— de dicho altar efímero levantado con motivo de las festividades por la inauguración de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla en 1665, se puede consultar en Navarrete Prieto 2017, p. 312, fig. 196.

⁹ Torre Farfán 1666, fol. 9r-v.

¹⁰ Matías de Arteaga según Francisco de Herrera el Mozo, *Triunfo del sacramento de la Eucaristía*, 1661. Aguafuerte, 120 x 147 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/41242. Véanse Páez Ríos 1981, p. 67, n.º 149.1; Banda y Vargas 1978, pp. 183-84.

¹¹ Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 283.

Francisco de Herrera el Mozo

El sueño de san José

1660

Óleo sobre lienzo, 196,5 x 209,5 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado. Donación Plácido Arango Arias, en memoria de Alfonso E. Pérez Sánchez, P008208

PROCEDENCIA | Ático del retablo de la capilla de san José, primera de la nave del Evangelio de la iglesia del colegio de Santo Tomás de Madrid.

Probablemente sustraído antes del incendio de 1875; colección de un miembro de la familia Sebastián Gabriel de Borbón (1835 y 1861); colección de un miembro de la familia Gentile de Génova' (Palazzo Emanuele Filiberto Di Negro); colección Legenhooch, París, 1953; Newhouse Galleries, Nueva York, 1954; Chrysler Museum, Norfolk, depósito de la colección Walter P. Chrysler, Jr. (1909-1988); venta en Sotheby's, Nueva York, 1 de junio de 1989, lote 94; colección Plácido Arango Arias; donado por este en memoria de Alfonso E. Pérez Sánchez al Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Palomino [1715-24] 1947, p. 1021; Ponz [1772-94] 1947, p. 432; Manning 1956, p. 23, fig. p. 9 (Valdés Leal); Kubler y Soria 1959, p. 288, lám. 153 (Juan Antonio de Frías Escalante); Buendía 1970, p. 44 (Juan Antonio de Frías Escalante); Brown 1974, p. 131, nota 13 (Herrera el Mozo); Amaya y Zafran 1977, n.º 13; Sullivan 1982, pp. 78-79, n.º 19; Kinkead 1982, p. 12; Sullivan 1989, pp. 33-35; Valdivieso 1986, p. 204; Pérez Sánchez 1986a, pp. 98-99; Valdivieso y Fernández López 1992, pp. 104-5; Pérez Sánchez 1995, pp. 154-55, n.º 56; Valdivieso 2003, pp. 323-26; Pérez Sánchez 2010, p. 298; Valdivieso 2015, pp. 73-75, 108-9; García Baeza 2016a, pp. 134-40; Portús 2016b, p. 56, n.º 19.

El encargo de esta pintura a Herrera es una prueba evidente de que la persona que le propició las oportunidades laborales en la Villa y Corte y razón por la que el sevillano decidió instalarse en ella fue el ensamblador y arquitecto de retablos Sebastián de Benavente, el mismo que en 1654 se ofreciera a prestarle la fianza para la realización de las pinturas del convento de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos de Madrid (cat. 20). El 25 de septiembre de 1659, Benavente contrataba con la cofradía de San José de ensambladores y carpinteros de maderas finas, que tenía su capilla en la iglesia del colegio de Santo Tomás de Madrid, la ejecución de un retablo según una traza ya existente, «menos un santo christo de bulto en un sepulcro questá en el pedestal y las tres echuras de Jesús, María y Joseph de bulto que an de estar en la caxa principal y la pintura de remate»². En el contrato se especificaba además que las esculturas de los dos niños que habían de rematar los lados del retablo fueran de mano de Juan Sánchez Barba, pero no sabemos si las mencionadas figuras de bulto de la Trinidad en la tierra y del yacente se le habían adjudicado también a este escultor o a su sobrino, Sebastián de Herrera Barnuevo. Lo

cierto es que había que encajar el yacente en el pedestal del nuevo retablo, por lo que la única pintura de dicho retablo era la del ático, que corresponde a este *Sueño de san José*, cuyo formato se acercaba al de medio punto, tal y como los estudios radiográficos han revelado. En el contrato tampoco se menciona al autor de las trazas, pero Abraham Díaz García³ identificó con buen criterio un dibujo hallado entre los bienes del pintor Jerónimo Ezquerro —«otra traza de retablo del mismo autor con una Trinidad de la tierra, Sueño de San Joseph y debajo Christo difunto en un sepulcro»⁴— con el atribuido a Herrera Barnuevo preparatorio para este retablo. Por la descripción, no hay duda de que se trata del retablo referido en el contrato que suscribió el ensamblador Benavente con la cofradía de San José, por lo que es muy probable que su traza se debiera a Herrera Barnuevo⁵. Este dato es de gran interés porque confirmaría la introducción del pintor sevillano en los círculos artísticos de la Villa y Corte a través de Benavente y de Herrera Barnuevo, y daría credibilidad a la anécdota que cuenta Palomino en su biografía del Mozo, donde refiere que la recomendación para que este pintara la cúpula de Nuestra Señora de Atocha le vino de Herrera Barnuevo, quien aseguró a Felipe IV que el Mozo lo haría muy bien. Sabemos que el 3 de agosto de 1660 este se encontraba en Sevilla y tenía bastante prisa por marcharse porque no acometió el encargo que le hizo el tribunal de la Santa Inquisición de pintar un cuadro sobre el auto de fe celebrado en la plaza de San Francisco de Sevilla el 13 de abril de ese año, si bien regaló al tribunal de la Santa Inquisición un dibujo de su mano con este motivo —que ahora identifico con el conservado en el British Museum (cat. 58)—, para que otro artista de su satisfacción (cuya identidad desconocemos) se hiciera finalmente cargo de la pintura (fig. 58.1). También sabemos que en noviembre de ese año ya no compareció en la Academia sevillana de dibujo que codirigía con Murillo. Es muy probable que la razón de su traslado a Madrid fuera precisamente el encargo que le propiciara su amigo Sebastián de Benavente para acometer este *Sueño de San José* para el retablo contratado con la citada cofradía⁶, pintura que Palomino situaba en el ático de dicho retablo y que refería en términos elogiosos, calificándola de «peregrino cuadro [...] en el remate del retablo; que aseguro es de lo más regalado, y de buen gusto, que he visto suyo»⁷. Dado que el retablo debía estar asentado a primeros de marzo de 1661, es muy probable que la fecha de ejecución del lienzo se corresponda con la de la marcha definitiva de Herrera el Mozo de Sevilla hacia finales de 1660⁸.

En el *Sueño de san José* descubrimos las calidades de un artista que estaba evolucionando en su lenguaje pictórico hacia una pincelada más suelta y vibrante en su deseo de dar lo mejor de sí mismo ante su nueva clientela. La imprimación del lienzo, típicamente madrileña, es exactamente la misma que la que se empleó dos años después para la pintura

del mismo tema que se encuentra en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja en Ávila⁹ (cat. 23). A pesar del estado de conservación de la pintura, es posible apreciar las cotas sobresalientes de maestría que alcanzó aquí el Mozo, acentuadas por el hecho de que la pintura había de ser contemplada de *soto in su* debido a que su destino era el ático del retablo, aspecto que se ha de tener en cuenta para valorar mucho mejor los potentes escorzos de las figuras, así como la composición, dominada por la gran diagonal ascendente que traza el cuerpo recostado de san José¹⁰. Hay en este lienzo características plásticas que acercan mucho su estilo al que se advierte en el *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21), como la pincelada suelta, la creación de una atmósfera muy vaporosa y el violento contraluz propiciado por las figuras en sombra del primer término, en este caso el san José dormido que contrasta con la luz y el colorido que emana del Espíritu Santo inundando los celajes y alcanzando a toda la composición. Por lo tanto, este lienzo es todavía heredero de las pinturas hechas en Sevilla. De todos modos, se advierte un colorido más sordo y empastado en la figura de san José, aunque quizás se deba a alteraciones cromáticas en los tonos morados, marrones y verdes oliva que acentúan el efecto del contraluz aún más.

La obra capta el momento en el que José, tras dudar de la fidelidad de la Virgen, decide repudiarla. Este se sume en un profundo sueño durante el que se le aparece un ángel que, señalando hacia la paloma, trata de decirle que María ha concebido por obra y gracia del Espíritu Santo (San Mateo, 1,18-25), y que dará a luz a un hijo que se

llamará Jesús y salvará a su pueblo de sus pecados. Acompaña a la paloma un grupo de querubines con atributos que subrayan la pureza de la Virgen, como un espejo, un ramillete de flores y una rama de azucenas, además de la corona que porta un querubín rezagado tras el grupo principal y que identifica a la Virgen como reina de los cielos. La retórica con la que Herrera plasmó el pasaje evangélico es una prueba más de lo que era capaz de conseguir. Así, sumergió la narración en una especie de mundo onírico, capturando con evidente maestría el sopor del sueño y la atmósfera «inasible y etérea» que envuelve una escena que, además, trasladó al exterior, un recurso claramente innovador en la pintura madrileña que le permitía mostrar mejor sus habilidades técnicas¹¹. Es posible, como señaló Sullivan¹², que en la concepción de la obra, Herrera tuviera presente *El sueño de Jacob* de José Ribera (Madrid, Museo del Prado), quien situó también su escena al aire libre. Sin embargo, la atmósfera difiere radicalmente en ambas obras: lo que es nítido, puro y rotundo en Ribera, se muestra evanescente en Herrera.

Los rasgos del ángel que apunta con su brazo extendido hacia la paloma del Espíritu Santo, así como el propio gesto de señalar, relacionan directamente esta figura con uno de los ángeles que aparecen en el dibujo de la *Asunción de la Virgen* del Getty (fig. 22.1). Esto indica una vez más la pervivencia en los trabajos posteriores de Herrera de los tipos que ensayó en sus dibujos romanos, si bien aumentando su complejidad, en este caso representando al ángel en un escorzo todavía más



Fig. 22.1 Detalle de cat. 18



CAT. 22



Detalle de cat. 22

acusado que le lleva a doblar su pierna derecha hacia dentro en acrobático ejercicio, y resolviendo con pericia los ropajes que flotan al viento. En el primer plano, en la esquina inferior derecha del lienzo, el Mozo representó con minucioso esmero las herramientas de carpintero de José metidas en un capazo sobre el que apoya una sierra, y situó el cesto junto a un tronco seco rodeado de plantas y maleza, como hará en otra versión más tardía del *Sueño de san José* que pintó para la capilla de Luis García Cerecedo en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja de Ávila (cat. 23).

El tema del *Sueño de san José*, del que Herrera realizó varias versiones, hubo de ser familiar al artista, que posiblemente fuera testigo durante su estancia romana de la tradicional fiesta que el día de san José celebraban todos los años los miembros de la Accademia dei Virtuosi al Pantheon con una muestra presidida por un cuadro del santo que ilustraba precisamente este asunto¹³.

El impacto de esta obra en la época tuvo una respuesta inmediata en Murillo, quien reelaboró la postura del san José en su *Sueño del patricio*, pintado hacia 1664-65 (fig. 22.3), confirmando la huella de la obra de Herrera en la pintura sevillana en fechas muy próximas a las de su realización¹⁴. Por otra parte, la novedosa pincelada líquida con la que se ejecutó hizo que esta pintura se atribuyera al artista madrileño Juan Antonio de Frías y Escalante en el inventario de la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón, autoría que se mantuvo cuando el lienzo pasó a la colección Gentile de Génova; y más tarde se adjudicaría al sevillano Juan de Valdés Leal cuando se expuso en Portland, en 1956. Rogelio Buendía la publicó igualmente como obra de Escalante en su artículo sobre este artista, en el que daba noticia de una copia en la colección Silva de Madrid¹⁵. Sería Jonathan Brown¹⁶ quien identificaría la pintura como de Herrera el Mozo cuando tuvo oportunidad de estudiarla en el Chrysler Museum de Norfolk (Virginia). El estudio la asoció con la descripción, citada más arriba, que Palomino hacía del cuadro del ático del retablo del colegio de Santo Tomás, y desde entonces forma parte del catálogo del artista. La obra adquirió fama tras

comparecer en 1982 en la importante exposición sobre pintura española en colecciones norteamericanas¹⁷, pasando posteriormente al mercado de arte, donde finalmente fue adquirida en 1989 por Plácido Arango. Hoy, gracias a su generosa donación, forma parte de las colecciones del Museo del Prado, siendo junto a su *San Hermenegildo* (cat. 20), una de sus obras más representativas a la hora de entender el pleno barroco en la península. [B.N.P.]

- 1 Sullivan 1982, p. 78.
- 2 Blanco Mozo 2003, pp. 83, 88.
- 3 Díaz García 2010, p. 96.
- 4 Agulló y Cobo 1987, p. 19, n.º 408.
- 5 Cruz Yábar no está de acuerdo con que el dibujo preparatorio de este retablo sea de Herrera Barnuevo sino de Sebastián de Benavente. Véase Cruz Yábar 2013, pp. 323-25.
- 6 Así lo piensa Cruz Yábar 2013, p. 87.
- 7 Palomino [1715-24] 1947, p. 1021.
- 8 Díaz García 2010, pp. 95-96 piensa que habría que adelantar la fecha del lienzo a la del retablo. De la misma opinión es Rebollar Antúnez 2012, p. 78. Cruz Yábar en cambio lo sitúa en 1661. Véase Cruz Yábar 2013, p. 87.
- 9 Agradecemos a María Dolores Gayo y Maite Jover esta información y sus estudios técnicos sobre esta obra.
- 10 Pérez Sánchez 1995, p. 154, n.º 56.
- 11 Portús 2016b, p. 56.
- 12 Sullivan 1989, pp. 33-35.
- 13 Véase nuestro ensayo, pp. 30-31.
- 14 García Baeza 2019b, pp. 478-81.
- 15 Buendía 1970, p. 44.
- 16 Brown 1974, p. 131 y nota 13.
- 17 Sullivan 1982, pp. 78-79, n.º 19.

Fig. 22.3 Bartolomé Esteban Murillo, *El sueño del patricio* (detalle), h. 1664-65. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado, P00994





4. Herrera pintor en la corte. El prestigio y la clientela

Es muy probable que Herrera hubiera regresado de Sevilla a Madrid en 1660, como consecuencia del encargo que se le hizo para pintar el lienzo del *Sueño de san José* (cat. 23) destinado al ático del retablo de la capilla de san José en el colegio de Santo Tomás, aunque tampoco puede obviarse que la vuelta pudo estar motivada por la muerte de Diego Velázquez el 6 de agosto de ese año, hecho que le haría albergar esperanzas de poder medrar en la corte. Sus valedores debieron ser el ensamblador y arquitecto Sebastián de Benavente y posiblemente el pintor y escultor Sebastián de Herrera Barnuevo, ambos relacionados con el encargo anterior.

Ya en la corte, el prestigio de Herrera aumentó gracias a su dedicación a la pintura al fresco, en concreto por su trabajo en la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, que está documentado entre 1663-64 y en cuya ejecución consiguió desplazar a Dionisio Mantuano. El fresco con la *Asunción de la Virgen y los apóstoles asomados alrededor de una barandilla* puso de manifiesto el triunfo de la figuración ilusionista en sus decoraciones murales, frente a lo que representaba la otra vía de pintura al fresco, la de la *quadratura* de los artistas boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Fue sobre todo a este último a quien desafió Herrera, como atestiguan las fuentes.

En la promoción de Herrera en la corte creemos que también debieron de ser figuras clave, por un lado, don Juan José de Austria, para quien el pintor trabajó asimismo como muralista, y, por otro, el marqués del Carpio, quien poseyó en su colección un boceto para la pintura mural que el Mozo realizó en el coro de la iglesia de San Felipe el Real y que representaba una *Gloria con muchos santos*, otro de los proyectos por los que adquirió renombre como fresquista.

Puesto que no ha sobrevivido absolutamente nada de su labor como muralista, que incluyó además de un *Triunfo de la Cruz* para la bóveda de la capilla de la Virgen de los Siete Dolores en el colegio de Santo Tomás, los únicos testimonios con los que contamos para conocer el aspecto aproximado y los asuntos que pintó para las órdenes religiosas son los monumentales lienzos de *Cristo camino del Calvario* —restaurado ahora expresamente para esta exposición— y la *Presentación de Cristo al pueblo*, que conserva el Museo Cerralbo de Madrid (cat. 36 y fig. 36.1); además de las pinturas realizadas para las religiosas del Corpus Christi (Las Carboneras), para el pequeño retablo con escenas de *San Antonio Abad* y *San Antonio de Padua* destinado a una de las capillas laterales de la iglesia del Colegio Imperial, actual Colegiata de San Isidro; y las que ejecutó para la iglesia del convento de San Agustín de los agustinos recoletos y que hoy se encuentran en el Prado (cat. 27-32).

Durante esta época, también trabajó para la clientela privada, como el mercader de caballerías Luis García de Cerecedo, para el que ejecutó las pinturas destinadas a los retablos de su capilla de la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja y de la ermita de la Virgen del Cubillo en Ávila, donde nuevamente trabajó en colaboración con su amigo Sebastián de Benavente, encargado de la arquitectura de sendos retablos (cat. 23-26).

El pintor intentó en paralelo posicionarse como artista en la corte, primero de manera informal al servicio de doña Mariana de Austria, quien le ofreció amplia protección como se deduce de su empeño para que los capitulares de la catedral de Sevilla seleccionaran los dibujos del artista para la urna de San Fernando en 1671 (cat. 63-64); y posteriormente ostentando desde 1673 el puesto de pintor del rey, y consolidando su papel en la corte como ayudante de la furriera. Por último, el 25 de agosto de 1677 fue nombrado por Carlos II maestro mayor de obras del Alcázar de Madrid y casas de su contorno. A partir de entonces, su actividad como pintor descendió considerablemente debido a las numerosas obligaciones derivadas de sus cargos. ● [B.N.P.]

4.1. *Las Fundaciones de Luis García de Cerecedo y María Antonia de Herrera* (cat. 23-26)

Luis García de Cerecedo (1617-1676), nacido en la localidad abulense de Aldeavieja —entonces provincia de Segovia—, obtuvo una notable riqueza gracias a su negocio de trata de caballos y fue el promotor de un conjunto de capellanías y fundaciones junto a su mujer, María Antonia de Herrera, también natural de la misma villa, quien murió en 1659. De gusto refinado y con un conocimiento claro del arte cortesano, fue el responsable de costear las obras de fábrica de las cocheras que se estaban construyendo en la plaza de Palacio para los vehículos del rey en 1675¹. Esto indica que tuvo estrechos contactos con la corte, y debió ser allí donde contratara a los artistas que se ocuparon de alhajar sus obras pías, como la capilla de San José en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja, o el retablo mayor y camarín dedicado a Nuestra Señora del Cubillo en la ermita de dicha advocación y que mandó ejecutar en cumplimiento de la voluntad expresada por su mujer en su testamento. En la capilla de San José, que García de Cerecedo levantó para servir de enterramiento a sus familiares y descendientes, mandó colocar un retrato suyo, probablemente pintado por Herrera el Mozo, y donde se podía leer la inscripción: «Luis García de Zerecedo, fundador de esta capilla y de las Capellanías de ellas y limosnas a pobres y cassamientos de guerfanos. Año de 1666»². Este retrato, que en 1986 se expuso en Madrid en la muestra dedicada a *Carreño, Rizi y Herrera* cuando era propiedad del coleccionista Basilio Alexiades, se encuentra hoy desgraciadamente en paradero desconocido, por lo que solo nos queda una fotografía (fig. 4.1.1) como testimonio preciado que nos permite conocer mejor la faceta del pintor madrileño como retratista. [B.N.P.]



Fig. 4.1.1 Francisco de Herrera el Mozo, *Luis García de Cerecedo*, 1666. Óleo sobre lienzo, 205 x 108 cm. Fotografía del cuadro en paradero desconocido. Sevilla, Fundación Focus-Loyola, legado Alfonso E. Pérez Sánchez

¹ Descalzo Lorenzo 1988, pp. 77-79.

² Aunque Descalzo Lorenzo (1988, p. 80) leía en la inscripción la fecha de 1676, año de la muerte de Cerecedo, creo que es más correcta la de 1666 propuesta por Pérez Sánchez (1986a, p. 272, n.º 106) porque la tercera cifra estaba repasada. Además, esta última se aproxima más a la edad que el retratado debía de tener entonces, cerca de 50 años, y es la fecha en la que se termina de alhajar su capilla. El retrato fue primeramente publicado por Diego Angulo como obra de Francisco Camilo, aunque con reservas, pero Pérez Sánchez prefirió atribuirlo a Herrera el Mozo por el tipo de retrato. Angulo también leía la fecha de 1666 en la inscripción.

Francisco de Herrera el Mozo

El sueño de san José

1662

Óleo sobre lienzo, 301 x 194 cm

Aldeavieja (Ávila), iglesia de San Sebastián

PROCEDENCIA | Lienzo titular del retablo dedicado a san José en la capilla funeraria fundada por Luis García de Cerecedo en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja (Ávila).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Pérez Sánchez 1986a, p. 272; Descalzo Lorenzo 1988, pp. 88-100; Cruz Yábar 2013, pp. 119, 334-37; Valdivieso 2015, p. 72; García Baeza 2016a, pp. 144-45.



En 1653 se comenzó a construir en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja en Ávila, una capilla funeraria dedicada a san José, destinada a albergar los cuerpos de Luis García de Cerecedo, su mujer María Antonia de Herrera y sus familiares. El 20 de abril de 1662 Sebastián de Benavente, tracista-ensamblador comisionado por Cerecedo¹, concertaba con el pintor Alonso González el dorado del retablo, por lo que este debía de haberse concluido, pues solo entonces se contrataban el dorado y las pinturas. No se ha encontrado documentación relativa al contrato de estas, pero como acertó a señalar Pérez Sánchez el lienzo del *Sueño de san José* se debe a Francisco de Herrera el Mozo, que trabajó aquí una vez más en asociación con su amigo Benavente (fig. 23.1). También se debe a la mano del artista sevillano la pintura de la *Última Cena* que preside el tabernáculo, realizada con gran soltura de pincel y en la que Herrera supo recrear la atmósfera nocturna potenciada por la luz de una vela

Fig. 23.1 Sebastián de Benavente, retablo de San José, 1661-62. Aldeavieja (Ávila), iglesia de San Sebastián

Fig. 23.2 Francisco de Herrera el Mozo, *Última Cena*, 1662. Óleo sobre lienzo en el tabernáculo del retablo de San José. Aldeavieja (Ávila), iglesia de San Sebastián





Fig. 23.3 Francisco de Herrera el Mozo, *Anunciación*, h. 1662-65. Óleo sobre lienzo, 107 x 81 cm. Colección Granados

situada sobre una mesita que crea unos contrastes lumínicos de gran efecto subrayados por la pincelada abocetada, a manera de borrón (fig. 23.2). El resto de pinturas —la *Asunción de la Virgen* del ático, la *Adoración de los Reyes* y la *Transverberación de santa Teresa* en el banco flanqueando el sagrario, y finalmente, en las caras interiores de los laterales del banco, la *Estigmatización de san Francisco* en el lado del Evangelio y la *Visión de san Antonio* en el de la Epístola—, corresponden a Francisco Camilo², como se evidencia claramente en el estilo de figuras alargadas tan propio del artista.

La estructura del retablo, como estudió Juan María Cruz Yábar³, recuerda a la del de la capilla de San Diego de Alcalá en el desaparecido convento de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares, fechado hacia 1657-58 y que conocemos gracias al dibujo de Alonso Cano conservado en The Morgan Library & Museum de Nueva York⁴, semejanza que demuestra el impacto de los modelos del escultor granadino en Sebastián de Benavente, como es notorio y vengo defendiendo.

El monumental lienzo titular del retablo de Aldeavieja recoge una nueva versión del tema del *Sueño de san José*, iconografía que veíamos en el cuadro que el propio Herrera hizo para el ático del retablo de la

capilla de San José del colegio de Santo Tomás (cat. 22). La razón fundamental que nos lleva a pensar que la versión abulense se pintó después es que el retablo correspondiente se estaba dorando en 1662, y es muy probable que la pintura se encargara al mismo tiempo que el dorado. En este caso, Herrera adaptó la composición a la estructura vertical del retablo, de modo que la figura del ángel, que en la versión del Prado se sitúa a un lado inmediatamente sobre la figura recostada de san José, irrumpe aquí en la parte superior del lienzo, dominándolo con su presencia. Lleva en la mano una azucena, símbolo de la pureza de María a la que José quiere repudiar, y llama la atención a este sobre la figura del Espíritu Santo en forma de paloma que, desde la esquina superior izquierda, emite un rayo de luz sagrado que indica que María será concebida por él sin pecado original. Aquí, san José, que invierte su posición con respecto al del lienzo del colegio de Santo Tomás, aparece sentado y con las piernas abiertas cubiertas por el manto sobre el que deposita su mano izquierda, postura parangonable a la de la Virgen en el dibujo del *Descanso en la Huida a Egipto* del Louvre (cat. 17 recto), semejanza que constata una vez más la reutilización por parte de Herrera de los dibujos que realizó durante su estancia romana y que conforman el denominado «Groupe Cittadini». La figura del ángel, con su rostro característico de cejas amplias unidas a la nariz y su postura con el manto flotando al viento, es muy similar a la que vemos en otras obras de Herrera, como la *Anunciación* de la colección Granados, que debe pertenecer también a este periodo por las afinidades estilísticas que hay entre ambas obras (fig. 23.3).

La reciente restauración del *Sueño de san José* nos permite apreciar la factura vaporosa fruto de una pincelada suelta, arrastrada, rápida y vibrante ejecutada con un pincel de cerdas largas y gruesas, algunas de las cuales todavía se pueden ver adheridas a la pintura. Esta pincelada suelta, más propia de un muralista —recordemos que Herrera se dio a conocer en la corte por su dedicación a la pintura al fresco—, contribuye a aumentar el efecto de una pintura que ha de ser contemplada a cierta distancia por el lugar que ocupa en el altar mayor. Gracias también a la restauración, ahora podemos entender mejor el apelativo de colorista que otorgaron a Herrera algunos críticos. Así, resulta muy llamativa la iridiscencia de la capa verde azulada traslúcida de la coraza del ángel gracias al uso de la malaquita, del esmalte y del sulfato de cobre con baja proporción de albayalde que tanto aquí como en los lienzos de la ermita del Cubillo (cat. 24, 25 y 26) se emplearon con gran generosidad y efecto⁵; de igual



modo, deslumbra el colorido rosáceo de las telas flotando al viento y que destaca aún más junto al color calabaza del tejido que se enreda en la pierna y los brazos del ángel. El uso del color es uno de los aspectos que contribuyen a valorar lo que supone la recuperación de este monumental lienzo para la historia de la pintura española; como también el uso de la luz, otro de los recursos habituales en Herrera, quien lo volvió a emplear aquí con gran efecto a través de los rayos lumínicos que emanan del Espíritu Santo inundando de claridad la composición. Hasta qué punto estudió este recurso para la ocasión lo delatan las manos del ángel, que aparecen silueteadas por una línea blanca para producir la sensación de reverberación lumínica, efecto que se repite en las cabezas de los querubines de la parte superior izquierda. El componente de esmalte de la malaquita empleada en el torso del ángel, y el que haya permanecido oculto por la suciedad que creó una costra opaca, han permitido que esta figura se conservara en unas condiciones realmente buenas, como pone de manifiesto la reciente restauración.

Resalta en la composición la potencia y monumentalidad de la figura de san José que llena la parte inferior del lienzo. Como hemos visto, la postura del santo difiere algo de la del san José de la pintura del colegio de Santo Tomás (cat. 22), pero aún destaca más la notable diferencia de factura entre ambas figuras, pues aunque los estudios radiográficos indican un uso de las pinceladas arrastradas muy similar, la de la primera versión es más barrida. Esto llama nuevamente la atención sobre las contradicciones que plantea la obra de Herrera, que se muestra más matérico en una pintura ejecutada escasamente dos

años después del cuadro del mismo asunto estudiado anteriormente. Lo que en la pintura madrileña es vaporoso y evanescente, aquí es más concreto y rotundo, hasta el punto de advertirse incluso la línea negra que siluetea el contorno de la figura del santo. La pincelada, además, es más áspera y arrastrada, lo que nuevamente nos descubre a un pintor en cuya obra se aprecian cambios estilísticos continuos, un artista que experimenta y escruta nuevos caminos durante su proceso creativo.

El lienzo, que presenta un añadido en su parte inferior, fue restaurado en 1847 por un tal Miranda, según la firma visible a la izquierda, junto a la maleza. Probablemente sería este el responsable de unos árboles que se habían añadido entre la vegetación junto al puente que aparece en la parte inferior izquierda de la tela y que ahora han sido eliminados, dejando ver el paisaje original que ideó Herrera, en el que advertimos unos cardos similares a los que aparecen en la pintura del mono célebre de la colección Estébanez (fig. 1), ejecutado igualmente con una pincelada áspera y arrastrada como la que aquí se pone de manifiesto. [B.N.P.]

- 1 Agulló y Cobo 1973, pp. 391-400.
- 2 La *Asunción de la Virgen* es también, por su estilo, claramente obra de Camilo. Discrepamos de la opinión de Cruz Yábar (2013, p. 337), quien asegura que esta pintura es obra de Francisco de Herrera el Mozo basándose en la postura forzada de los ángeles y en el uso del contraluz.
- 3 Cruz Yábar 2008, pp. 390-91.
- 4 *Diseño de decoración para una capilla franciscana con san Diego de Alcalá, san Francisco de Asís y san Antonio de Padua*, h. 1657-58, n.º inv. 1986.46.
- 5 Agradecemos a Dolores Gayo y Maite Jover su informe técnico relativo al análisis de los pigmentos.

Francisco de Herrera el Mozo

San Luis rey de Francia

1665-66

Óleo sobre lienzo, 161 x 67 cm

Aldeavieja (Ávila), ermita de Nuestra Señora del Cubillo

Francisco de Herrera el Mozo

San Antonio de Padua con el Niño Jesús

1665-66

Óleo sobre lienzo, 161 x 67 cm

Aldeavieja (Ávila), ermita de Nuestra Señora del Cubillo

En sus disposiciones testamentarias de 1659, María Antonia de Herrera pedía a su esposo, Luis García de Cerecedo, que cumpliera su voluntad de realizar el retablo del altar mayor de la ermita de Nuestra Señora del Cubillo en los tres años siguientes a su muerte¹. Por la visita de fray Francisco de Salvatierra al lugar, sabemos que en 1665



Fig. 24-25-26.1 Sebastián de Benavente, retablo de Nuestra Señora del Cubillo, 1665. Aldeavieja (Ávila), ermita de Nuestra Señora del Cubillo

Francisco de Herrera el Mozo

Descanso en la huida a Egipto

1665-66

Óleo sobre lienzo, 56 x 143 cm

Aldeavieja (Ávila), ermita de Nuestra Señora del Cubillo

PROCEDENCIA | Retablo de la capilla mayor dedicado a Nuestra Señora del Cubillo, trasladado probablemente en el siglo XVIII a un lateral de la nave del Evangelio.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Pérez Sánchez 1986a, pp. 270-71, núms. 103, 104, 105; Descalzo Lorenzo 1988, pp. 174-82; Cruz Yábar 2013, pp. 371-74; Valdivieso 2015, pp. 69-71, 164-65; García Baeza 2016a, pp. 148-53.

todavía no se había cumplido la voluntad expresada en el testamento y que el religioso obligaba al cumplimiento de lo estipulado, iniciándose la obra para colocar el retablo —que incluía en el hueco principal un camarín para la Virgen, hoy desaparecido— el 12 de mayo de 1666. Como acertadamente deduce Cruz Yábar², es muy probable que



Fig. 24-25-26.2 Fotografía de la pintura de la *Anunciación* (h. 1665-66) de Francisco de Herrera el Mozo situada en el ático del retablo de Nuestra Señora del Cubillo. Aldeavieja (Ávila), ermita de Nuestra Señora del Cubillo



CAT. 24



CAT. 25



CAT. 26

este retablo sea el que hoy se encuentra adosado a un lateral de la nave del Evangelio de la ermita, y que preside ahora, en el lugar donde se hallaba el antiguo camarín, una pintura de *Santa Rosa de Lima* que nada tiene que ver con el propósito devocional del retablo primitivo (fig. 24-25-26.1). Este, cuya ensambladura, como en el caso del retablo de la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja, corrió nuevamente a cargo de Sebastián de Benavente, presenta a un lado y otro de lo que sería el camarín, los lienzos de los santos patronos del matrimonio, *San Luis rey de Francia* a la izquierda y *San Antonio de Padua* a la derecha; la parte central del banco se adorna con la escena del *Descanso en la huida a Egipto* y, a un lado y otro de esta, sendos exvotos con milagros de la Virgen del Cubillo a quien iba dedicado el retablo, que se corona en su ático con una *Anunciación*. Todas estas pinturas, excepto los exvotos, se deben a Francisco de Herrera el Mozo, que de nuevo trabajaría en asociación con Benavente. En dichos lienzos, se advierte una evolución estilística notable con respecto a la pintura del *Sueño de san José* que preside el altar mayor de la iglesia de San Sebastián (cat. 23). Se trata de obras ejecutadas con una pincelada mucho más suelta, vaporosa y con menos materia pictórica. En el caso concreto de la *Anunciación*, desgraciadamente se encuentra en la actualidad en muy mal estado a pesar de los esfuerzos que se hicieron ya en 1986 en el taller del Museo del Prado por rescatarla, pues presenta notables pérdidas de pigmento y afloramiento de la preparación rojiza, tal y como se advierte en las fotografías de la obra que se tomaron

entonces y que son los documentos más válidos con los que contamos para apreciar la composición (fig. 24-25-26.2)³.

El Museo del Prado restauró asimismo ese año por vez primera el resto de pinturas. Alfonso E. Pérez Sánchez, tras un estudio detallado, las atribuyó a Herrera el Mozo. Según advirtió el citado autor, tanto el *San Luis* como el *San Antonio*, que destacan por sus figuras esbeltas, tienen puntos en común con los tipos de otras obras del Mozo. La figura del *San Luis*, por ejemplo, que según su iconografía tradicional aparece vestido de rey, portando un cetro en una mano mientras se lleva la otra al pecho y dirige implorante su mirada a los cielos, está directamente relacionada con la del *Buen pastor* que Herrera pintó en la portezuela del sagrario del retablo conservado en la iglesia del convento del Corpus Christi (Las Carboneras) de Madrid (figs. 35a a 35d). Es un tipo de figura fusiforme muy característica del pintor, como se aprecia en la representación femenina de la alegoría de la Iglesia en el grabado de la *Dedicatoria a Carlos II*, que inventó y abrió en estampa el propio Herrera, para la portada del libro de Fernando de la Torre Farfán sobre las fiestas celebradas en 1671 en Sevilla en honor de san Fernando. En la parte superior del lienzo, dos ángeles portan respectivamente los clavos y la corona de espinas de Cristo, atributos tradicionales de san Luis (Luis IX de Francia), quien en el siglo XIII adquirió estas reliquias, por entonces consideradas como las más importantes recuperadas⁴, y para cuya conservación mandó construir expresamente la Sainte-Chapelle de París. Características de

este lienzo son también la predominante clara y los fondos azules que contribuyen a crear la atmósfera tan luminosa que invade la pintura y que ahora se percibe con especial intensidad tras una nueva intervención, que permite además apreciar la riqueza del colorido y detalles como el golpe de luz blanca sobre la cabeza del santo, un recurso muy propio de Herrera para subrayar la santidad de las figuras representadas y que suele ser también habitual en la pintura madrileña.

Las preparaciones completamente diferentes de estas tres obras dan a entender que el artista pensó desde el principio en el efecto que quería conseguir con cada pintura. Así, la preparación del lienzo del *San Luis* es clara, lo que contribuye al luminoso resultado final, mientras que la del *San Antonio de Padua* es rojiza, con lo que se consigue una escena más oscura⁵. Por desgracia, en este último caso, la preparación ha aflorado a la superficie en algunas partes del lienzo como consecuencia de los desgastes, por ejemplo en el hábito del santo. Aún así, la obra conserva gran parte de la riqueza cromática original, potenciada por el uso de los tonos azules y blancos y el empleo de la malaquita, que proporcionan efectos realmente ricos y vibrantes, como sucede en el verde del paisaje. De especial elegancia y belleza son las azucenas que aparecen en el margen inferior derecho de la composición, en las que también se ha empleado malaquita en combinación con el blanco, ofreciendo un contrastado colorido de especial intensidad. Pérez Sánchez señaló también semejanzas entre el rostro de san Antonio y el del *San Nicolás de Tolentino* pintado para los agustinos recoletos (cat. 31), si bien difieren completamente en la factura. La efigie del *San Nicolás* se ha modelado con una pincelada mucho más prieta y cargada de materia pictórica que contribuye a resaltar el volumen del rostro, en el que Herrera ha acentuado la intensidad de la mirada con el recurso característico del toque de luz para representar unos ojos vidriosos que acrecientan notablemente el efecto de emoción. En cambio, para modelar el rostro del *San Antonio*, el sevillano optó por usar una pincelada mucho más áspera y evanescente, no tan cargada de materia pictórica. La sugestiva figura del Niño Jesús que se le aparece a san Antonio en la parte superior del lienzo está modelada igualmente con esa pincelada líquida de empastes suaves, muy venecianos, al modo de Tintoretto, lo que nos hace ver una vez más todo lo que aporta la pintura de Herrera a los artistas madrileños de su generación.

Finalmente, el *Descanso en la huida a Egipto* que adorna el banco del retablo también se restauró por primera vez en 1986, en este caso por la pérdida que presentaba el lienzo en la zona del ángel, figura que ahora, tras la importante intervención llevada a cabo por María Álvarez-Garcillán, ha recobrado su colorido primigenio, aspecto que permite leer correctamente la pintura. Como consecuencia de esta intervención, se nos ha revelado también el colorido del paisaje, donde las transparencias líquidas de los celajes azulados y grisáceos cobran una inesperada intensidad, aspecto que se percibe sobre todo en la vegetación de la zona inferior junto a la escena principal, donde el uso de la malaquita juega de nuevo

un papel decisivo, acentuando las tonalidades brillantes del verde en los golpes de luz de las plantas, entre las cuales sobresale un cardo, especie que ya hemos visto en otras pinturas de Herrera (cat. 23) y que aquí se ha representado con gran elegancia. Las palabras de Pérez Sánchez definen bien el grado de delicadeza que alcanzó Herrera en esta pintura, en la que demostró su «maestría en un toque ligero, vibrante y casi musical, que solo se encuentra en contados momentos en su producción»⁶. En esta composición, la cabeza ovoide y los rasgos físicos del rostro de la Virgen, en el que se dibujan unas cejas alargadas que se unen con la nariz, dan lugar a un tipo muy característico en la obra del artista que encontramos ya en alguno de los ángeles del *San Hermenegildo* (cat. 20). El tocado blanco que cubre la cabeza de María, y su corona estrellada construida con toques de luz blancos, inciden nuevamente en ese recurso tan propio del pintor sevillano y de los artistas madrileños de su época —probablemente inducidos por su ejemplo— que consiste en resolver los nimbos con manchas blancas puras, efecto que se percibe, sobre todo, en Matías de Torres (1635-1711)⁷, uno de sus más fieles seguidores. [B.N.P.]

1 Jiménez 1987, pp. 203-4; Descalzo Lorenzo 1988, p. 121.

2 Cruz Yábar 2013, p. 371.

3 Descalzo Lorenzo 1988, p. 177, fig. 77.

4 Réau 1997, vol. II/4, p. 277.

5 Agradezco esta apreciación a Andrés Úbeda.

6 Pérez Sánchez 1986a, p. 271.

7 *Ibidem* 1965, pp. 31-42.



4.2. Pinturas para la iglesia del convento de San Agustín de Madrid (cat. 27-32)

El convento de San Agustín de los agustinos recoletos descalzos de Madrid ocupó el lugar en el que hoy se alza la Biblioteca Nacional. Destacaba la monumentalidad de su iglesia, que fue descrita por Antonio Ponz como «de arquitectura sencilla», con una planta de salón de una sola nave y capillas en los laterales, una gran cúpula sobre el crucero y un coro alto a los pies¹. En su biografía de Herrera el Mozo, Palomino mencionó que el artista había pintado «últimamente los sagrados doctores, y otras pinturas, que están en la bóveda, y arcos torales de la iglesia de los agustinos recoletos de esta villa»². El propio Ponz confirmaba esta información afirmando que «las pinturas de la cúpula y bóvedas de la iglesia son de Francisco de Herrera el Mozo»³, opinión que compartía Antonio Conca, pero precisando erróneamente que las pinturas eran al fresco⁴. Ceán señaló que eran suyas las pinturas de la cúpula de la iglesia⁵.

Es muy probable que estas pinturas estuvieran encastradas en espacios ovales insertos en los ocho gajos en que se dividía el intradós de la gran cúpula del crucero de la iglesia. Así lo atestiguan las huellas en forma de óvalo que se vislumbran en los lienzos, que fueron alterados mediante injertos de telas para pasarlos al formato rectangular, como confirman los estudios radiográficos realizados durante su reciente restauración, en los que se advierten añadidos de telas posteriores.

En total, las obras de este conjunto que pasaron al Museo de la Trinidad⁶ tras la desamortización de Mendizábal fueron siete, las que representan a san Pedro como pontífice (identificado en el inventario de la Trinidad como el papa san León I Magno⁷); a las santas agustinas Rita de Casia (que en el catálogo del Museo Nacional de Pinturas de Cruzada Villaamil figura como santa Justa, y a la que también se ha identificado como santa Águeda) y Clara de Montefalco (que en el inventario de la Trinidad y en el de Cruzada aparece asimismo como santa Justa⁸); a santa Ana enseñando a leer a la Virgen; a san Nicolás de Tolentino, a san Antonio de Padua y a santa Teresa de Jesús. En

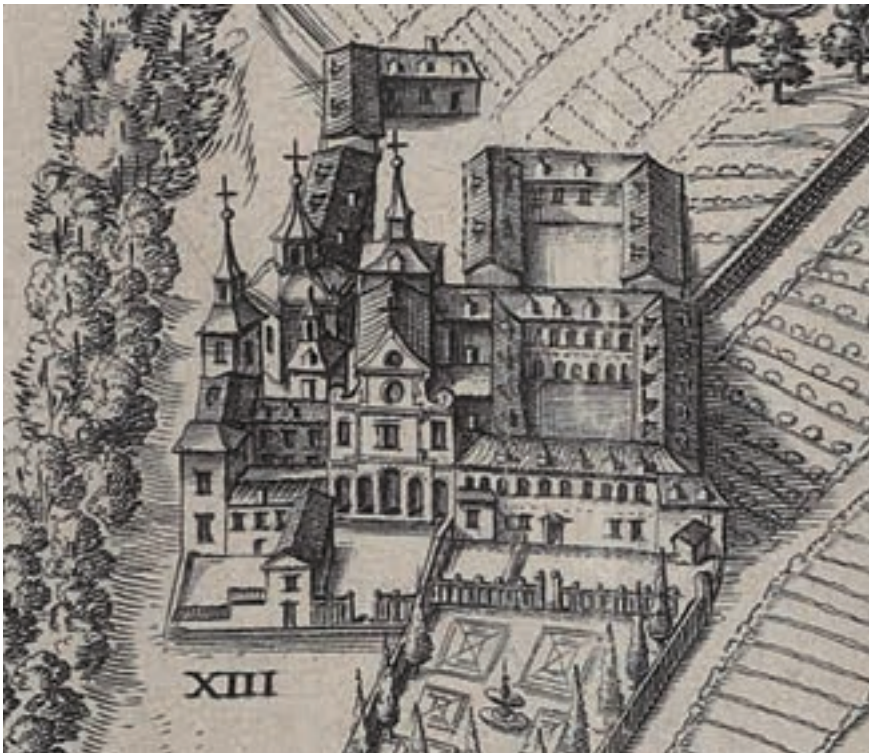


Fig. 4.2.1 El antiguo convento de San Agustín en el plano de Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid* (1656). Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/23233 (detalle de la hoja 9)

todo caso, es muy probable que el número total de lienzos fuera de ocho, en virtud de la división de los gallones de la cúpula⁹. Para entender la forma en como estarían encastradas en ella estas pinturas resulta muy ilustrativo el antecedente, conservado, de la iglesia de San Buenaventura de Sevilla, cuya decoración corrió a cargo de Herrera el Viejo¹⁰. En Madrid también fue frecuente la inserción de lienzos en cúpulas y pechinas y con marcos de yeserías, como parte del despliegue de los programas iconográficos del barroco en el interior de los templos, por ejemplo en la capilla del Cristo de la Buena Muerte en la iglesia del Colegio Imperial con pinturas de Claudio Coello¹¹.

Con respecto a la cronología de estos lienzos, se ha supuesto, en virtud del comentario de Palomino, quien afirmaba que habían sido pintados «últimamente», que correspondería a los años finales del artista. Gracias a las investigaciones de Félix Díaz Moreno y Concepción Lopezosa¹², podemos deducir que en la iglesia de los agustinos recoletos se llevaron a cabo una serie de intervenciones entre 1667 y 1670 que afectaron al retablo, al crucero y a la capilla mayor, como los trabajos de dorado y pintura del retablo, de la custodia y de las gradas del altar mayor concertados en 1667 con los doradores Francisco Guillén y Gaspar Ortega y que complementarían el encargo que se le había hecho con anterioridad a Sebastián de Herrera Barnuevo de las trazas del retablo del altar mayor y de su pintura titular con el *Triunfo de san Agustín*. Años después, como consecuencia de la fundación de un censo de la marquesa de Santo Floro a favor del convento el 15 de noviembre de 1670, se destinó una cantidad para socorrer obras del convento. También en este momento José Jiménez Donoso contribuyó con sus diseños a la renovación de la cornisa de la capilla mayor y del crucero¹³. Es pues muy probable que el trabajo de Herrera el Mozo, que completaba el programa iconográfico de la capilla mayor con escenas de santos y santas doctores de la Iglesia o que esta había reconocido como tales por sus escritos o sabiduría, fuera ejecutado, quizás con la asistencia de algún oficial, entre 1667 y 1670. [B.N.P.]

1 Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio 1999, pp. 181-206.

2 Palomino [1715-24] 1947, p. 1021.

3 Ponz [1772-94] 1947, p. 423.

4 Conca 1793, vol. 1, p. 179.

5 Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 284.

6 Gaya Nuño 1947, pp. 19-77.

7 Como señaló Pérez Sánchez (1986a, p. 273, n.º 107), sorprende que Cruzada Villaamil no recogiera en su catálogo del Museo Nacional de Pinturas el *San León*. Véase Cruzada Villaamil 1865, pp. 124-26.

8 Para una teoría convincente sobre la identificación de esta santa agustina, véase García Baeza 2015, p. 177.

9 Así lo creen Pérez Sánchez 1986a, p. 273, y Valdivieso 2015, p. 158.

10 Agradezco a Elena Cenalmor sus consideraciones en este sentido.

11 Aterido 1998, pp. 201-37.

12 Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio 1999, pp. 203-4.

13 Ponz [1772-94] 1947, p. 423.

Francisco de Herrera el Mozo

San Pedro como pontífice

Hacia 1667-70

Óleo sobre lienzo, 164 x 105 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, P007113

PROCEDENCIA | Cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid; *Inventario Museo de la Trinidad*, n.º 1074; depositado en el Consejo de Estado en Madrid por R. O. de 1883 a 1916.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Palomino [1715-24] 1947, p. 1021; Ponz [1772-94] 1947, p. 423; Conca 1793, vol. I, p. 179; Ceán Bermúdez 1800, vol. II, p. 284; Brown 1966, p. 41; Martínez Ripoll 1978, pp. 179-80, n.º Pf. 10; Pérez Sánchez 1986a, p. 273, n.º 107; García Gutiérrez 1987, pp. 167-68; Valdivieso 2015, pp. 105, 158; García Baeza 2016a, pp. 173-74.

En el inventario de pinturas del Museo de la Trinidad¹ el personaje que figura en este lienzo aparece descrito como «Sⁿ Leon Papa vestido de pontifical con la Cruz de Carabaca en la mano Izq^{da} fig^s de más de medio cuerpo y mayor q^e el nat^l». Esta nota es la causa por la que en los catálogos posteriores se ha identificado a este santo con el papa León I Magno o el Grande (440-461), protector de la música sacra y al que se suele representar como salvador de Roma ante los hunos comandados por Atila, asunto que encontramos por ejemplo en el bajorrelieve que se halla sobre su tumba en la iglesia de San Pedro del Vaticano y que esculpió Alessandro Algardi en 1648. Sin embargo, en esta pintura la cruz que sostiene el protagonista no es la de Caravaca sino la papal o cruz triple de los pueblos de Occidente, cuyo uso solo se permite al sumo pontífice. Por otra parte, los atributos más frecuentes del papa León son un dragón a sus pies, símbolo de la herejía, y la palabra «Tomus» inscrita en el libro que suele portar, y aquí no figura ninguno de los dos². Sí vemos las llaves de oro del cielo, por lo que no hay duda de que a quien representó Herrera aquí es a san Pedro, sentado en su cátedra y tocado con la característica tiara papal con las tres coronas superpuestas, triple corona o *triregnum* símbolo de su triple poder como padre de reyes, rector del mundo y vicario de Cristo. La tiara aparece además rematada por una pequeña cruz sobre una esfera, visible con nitidez en la reflectografía de este lienzo, pero apenas perceptible a simple vista porque está muy abocetada, al igual que la tercera corona. De lo que no hay duda es de que quiso representarlas de forma muy sumaria, aspecto que se aprecia ahora con mayor claridad tras la restauración.

Estamos ante una de las obras de Herrera de mayor calidad, de una inusitada fuerza expresiva gracias a los poderosos toques cargados de pasta y aplicados con pinceles de cerdas gruesas —como los que utilizaba Velázquez en sus retratos del periodo romano— que modelan con audacia el rostro del pontífice. La huella del pincel arrastrado y con amplia carga de pasta se percibe en los trazos blancos del alba, en los bermellones de los guantes, en los blancos y grises de innumerables matices que conforman la barba corta de san Pedro o en los sonrosados, blancos, amarillos y rojizos que modelan con audacia inusitada las carnaciones de un rostro que el espectador recompone desde la distancia (fig. 27.1); una técnica osada, similar a la usada por Tintoretto, que quizá se explique por la altura a la que estaba situada la obra, en el intradós de la cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid. Probablemente, el tipo de pincelada llevó a que esta obra se atribuyera en el catálogo de la Trinidad a Herrera el Viejo, autoría que se mantuvo hasta que Brown la devolvió al Mozo³.

El rostro de san Pedro enlaza sin dificultad con el del *San Basilio* del Louvre (cat. 1), si bien difieren en la técnica usada para modelarlos, aquí con una pincelada y unos empastes aplicados con una fuerza y brío desconocidos, como hemos visto. La misma audacia se percibe con intensidad en las mangas de la capa pluvial, que nuevamente demuestran las habilidades del Mozo como pintor: en el vuelto de la manga izquierda simuló un bordado que representa una escena con el *Ecce Homo*. La pincelada es en esta zona muy sumaria y abocetada, pero la figura del Cristo se percibe sin dificultad. Encontramos aquí una vez más el recurso que ya empleara en la capa de san Agustín en el *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (fig. 21.2), siguiendo la exitosa fórmula de Murillo en la decoración de la capa pluvial de su *San Isidoro* (fig. 21.3).

Es posible que la técnica de pincelada arrastrada y cargada de pasta que aplicó en esta obra, así como en el resto de las que formaban parte de la mencionada cúpula y que por tanto habían de ser apreciadas desde la distancia, se deba al quehacer de Herrera como muralista, como supo interpretar acertadamente Martínez Ripoll⁴. De hecho, Antonio Conca, August L. Mayer y Diego Angulo⁵ pensaron que las pinturas que el Mozo realizó para dicha cúpula eran al fresco. Realmente, esta suposición parte de la interpretación errónea de Conca, que pudo contemplarlas en su emplazamiento originario y dedujo que se trataba de pinturas murales. En cualquier caso, vamos viendo que la técnica empleada aquí la usó el sevillano en sus obras más emblemáticas, por lo que podemos considerarla una de sus señas de identidad plástica más características. [B.N.P.]

1 *Inventario Museo de la Trinidad* 1991, p. 328, n.º 1074.

2 García Gutiérrez 1987, pp. 167-68.

3 Brown 1966, pp. 34-43.

4 Martínez Ripoll 1978, pp. 179-80, n.º Pf.10.

5 Conca 1793, vol. I, p. 179; Mayer 1947, p. 326; Angulo Íñiguez 1972, p. 285.



Francisco de Herrera el Mozo

Santa Teresa de Jesús

Hacia 1667-70

Óleo sobre lienzo, 166 x 105 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, depositado en Gerona, Museu d'Art de Girona, P005144

PROCEDENCIA | Cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid; *Inventario Museo de la Trinidad*, n.º 1072; depositado en el Museo de Antigüedades y Bellas Artes de Gerona (actual Museu d'Art de Girona), por R. O., desde 1882.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Girbal 1882, p. 16, n.º 29; Pérez Sánchez 1986a, p. 275, n.º 111; Valdivieso 2015, p. 108; García Baeza 2016a, pp. 176-77.

El lienzo forma parte del ciclo de pinturas que adornaban la cúpula de la iglesia del convento de los agustinos recoletos de Madrid. Representa a la santa de Ávila como doctora en el momento en el que alza la mirada hacia los cielos con arrobamiento místico ante la aparición, en vísperas de Pentecostés, de la paloma del Espíritu Santo, que le inspira sus escritos. La santa porta en su mano derecha una pluma, mientras sujeta con la otra un libro. La comparación de esta pintura con un dibujo anterior de Herrera del mismo tema que conserva la Biblioteca Nacional es muy elocuente en cuanto al uso que el pintor hacía de composiciones suyas previas, reelaborándolas. En este caso, la diferencia más notable entre ambos estriba en el modo de presentar a la santa, que en la aguada aparece de cuerpo entero y sentada ante su escritorio, sobre el que reposa un tintero, e inmersa en un espacio concreto, definido por la columna con cortinaje que aparece tras ella a la derecha; mientras que en el lienzo el foco se centra exclusivamente en la figura de la santa, representada de tres cuartos sobre fondo abstracto. La forma en como porta la pluma y el libro, el tipo ovoide de su rostro, así como la toca que viste y la cadencia de los plegados del hábito no dejan lugar a dudas de la vinculación de esta pintura con el mencionado dibujo. Por otra parte, especialmente característicos del estilo pictórico de Herrera son la resolución del rostro de la santa, modelado con poca materia pictó-

Francisco de Herrera el Mozo

Santa Teresa de Jesús con un libro en la mano y el Espíritu Santo

1654

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 289 x 214 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/13/3/33

PROCEDENCIA | Colección Manuel Castellano; adquirido por el Estado en 1880.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Brown 1975, p. 236, n.º 1.

rica aplicada de forma lisa, y el recurso de los toques de luz que confieren un aspecto vidrioso a los ojos y que hemos visto que empleó en otros santos de este conjunto (cat. 30 y 31).

Con respecto al dibujo de la Biblioteca Nacional, Jonathan Brown¹ lo vinculó con el encargo a Herrera el Mozo de las pinturas para el retablo de la iglesia del convento de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos de Madrid, al considerarlo posible boceto de uno de los asuntos que aparecía en el contrato de dichas pinturas descrito como «Santa Teresa con un libro en la mano y el Espíritu Santo», fechándolo por tanto en 1654. Lo cierto es que esta hoja es testimonio de la manera de dibujar del Mozo recién llegado de Italia, pues presenta las mismas características técnicas que los dibujos de la *Coronación de la Virgen con la Trinidad* (fig. 20.1) que fue del Instituto Jovellanos, preparatorio para el lienzo que iría en el ático del retablo de San Hermenegildo, y del *San Elías* de los Uffizi (cat. 39), preparatorio para la tela que ocuparía el lado izquierdo del espacio inicialmente destinado a un sagrario en el mismo retablo. Es muy posible, por tanto, que Herrera reutilizara años después esta hoja para solventar su santa Teresa como doctora para el conjunto de los agustinos recoletos. [B.N.P.]

¹ Brown 1975, pp. 235-40, n.º 1.

Francisco de Herrera el Mozo

San Antonio de Padua

Hacia 1667-70

Óleo sobre lienzo, 166 x 105 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, depositado en Figueras, Museu de l'Empordà, P007534

PROCEDENCIA | Cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid; Museo de la Trinidad, Madrid, n.º 1078; depositado en la Escuela de Bellas Artes de Figueras (Gerona), por R. O., desde 1885.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Orihuela 1996, pp. 50-51, n.º 11; Valdivieso 2015, p. 107.

A pesar de que este *San Antonio*, que había sido depositado en la entonces denominada Escuela Menor de Bellas Artes de Figueras, se daba por destruido en 1936, reapareció afortunadamente gracias a las labores de investigación realizadas por Mercedes Orihuela sobre el Prado disperso¹, como se conoce a las obras del Museo confiadas a otras instituciones. Esta es una de las de mayor carácter de la serie (cat. 27, 28, 31, 32), modelada con empastes similares a los que hemos visto por ejemplo en el *San Pedro como pontífice* (cat. 27), y unos característicos arrastrados de pincelada larga, aplicada aquí con especial soltura. Representa al santo franciscano en el momento en que, según el suceso milagroso narrado en el *Liber Miraculorum*, la Virgen le entrega al Niño Jesús. Aquí, san Antonio lo acoge con su brazo izquierdo, al tiempo que sujeta un ramo de azucenas, símbolo de pureza, con su mano derecha. Herrera supo captar de forma prodigiosa el diálogo amoroso entre el Niño y san Antonio, subrayado además por un potente contraluz del que rescata los rostros de ambos y el cuerpo del Niño. Al igual que ocurre en otras obras, como las de la ermita del Cubillo (cat. 24-26), es especialmente característico el fulgor nimbado sobre la cabeza del santo, que en esta ocasión se abre incluso más a la forma de disco como símbolo inequívoco de santidad. [B.N.P.]

1 Orihuela 1996, pp. 50-51, n.º 11.

Francisco de Herrera el Mozo

San Nicolás de Tolentino

Hacia 1667-70

Óleo sobre lienzo, 166 x 105 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, depositado en Gerona, Museu d'Art de Girona, P005145

PROCEDENCIA | Cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid; Museo de la Trinidad, n.º 1077; depositado en el Museo de Antigüedades y Bellas Artes de Gerona (actual Museu d'Art de Girona), por R. O., desde 1880.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Girbal 1882, p. 16, n.º 29; Pérez Sánchez 1986a, p. 274, n.º 110; Valdivieso 2015, pp. 106-7; García Baeza 2016a, p. 176.

El santo agustino, representado como doctor con el libro de las reglas, viste hábito negro constelado de estrellas, entre las que destaca, gracias a la reciente restauración del cuadro, la que brilla sobre su pecho emitiendo unos fulgores especialmente intensos, y que alude a la estrella que le guiaba por las noches cuando iba a rezar a la iglesia. Sobre su mano izquierda se ha posado una perdiz que remite a uno de sus milagros, el de la resurrección de las tres perdices asadas que le ofrecieron, pese a no comer carne, cuando se hallaba enfermo. Como señaló Pérez Sánchez, su tipo físico es el mismo que el del *San Antonio de Padua* del retablo de la ermita del Cubillo (cat. 25), que el Mozo pintó hacia 1665-66. Lo repite aquí unos años después, haciendo uso de esa pincelada áspera suya tan característica, pero con mucha más carga de materia pictórica en el modelado del rostro. La intensidad de la mirada del santo se ha acentuado con toques de blanco que simulan el brillo de los ojos y que, junto con los golpes de pincel restregado en las mejillas, barbilla y nariz, potencian la luminosidad de una efigie cuya calidad pictórica se ha hecho más evidente tras la restauración. [B.N.P.]



CAT. 28



CAT. 29



J. 1678

CAT. 30



CAT. 31

Francisco de Herrera el Mozo

Santa Ana enseñando a leer a la Virgen

Hacia 1667-70

Óleo sobre lienzo, 166 x 103 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, P003366

PROCEDENCIA | Cúpula de la iglesia del convento de San Agustín, de los agustinos recoletos de Madrid; Museo de la Trinidad, Madrid, n.º 1073; depositado en el Colegio de San Ildefonso de Madrid, por R. O., de 1885 a 1988.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Pérez Sánchez 1986a, p. 274, n.º 109; García Baeza 2016a, p. 175.

Santa Ana aparece aquí representada como maestra con el fin de destacar sus cualidades como doctora, motivo por el que se justifica su presencia en el ciclo de pinturas que adornaba la cúpula de la iglesia de los agustinos recoletos de Madrid y que incluía la representación de santos y santas doctores. La restauración del lienzo que se ha llevado a cabo para la ocasión ha permitido eliminar repintes y corregir algunas de las pérdidas en la Virgen Niña y en los ojos de la santa, causados por los actos vandálicos que presuntamente sufrió la pintura cuando estaba todavía encastrada en la cúpula. El mal estado en que se encontraba antes de la intervención hizo pensar que podría haber sido ejecutada por algún oficial del obrador de Herrera el Mozo, aspecto que rechazó por la calidad que descubrimos ahora en los empastes y pinceladas, similares a los de las restantes obras del ciclo. Las deficiencias



que presenta la obra serían atribuibles en consecuencia a las pérdidas y abrasiones de la pintura, y no a una mano distinta.

La preparación rojiza, que otorga un tono general pardo predominante al lienzo, se advierte sobre todo en las partes que han acusado un mayor desgaste, como la mano derecha de santa Ana que sostiene el libro y la izquierda que se apoya en la espalda de la Virgen y que prácticamente ha desaparecido. La intervención presente permite sin embargo apreciar las pinceladas largas y arrastradas con las que Herrera modeló los pliegues quebrados de la túnica y manto de la Virgen Niña, con unos empastes que conservan todavía la riqueza cromática ocre y rojiza, y sobre todo los golpes de luz que hacen refulgir la corona estrellada de la Virgen y el halo sobre la cabeza de su madre.

También encontramos relación entre esta pintura y alguno de los dibujos del periodo romano de Herrera, concretamente en el rostro de santa Ana, que aquí, tras la restauración, se revela muy cercano al de la figura femenina del dibujo de la *Virgen con el Niño* del Louvre (fig. 32.1), en concreto en la forma de nariz, boca y sobre todo de las cejas tan prominentes y características.

En cuanto al tema de santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña, Herrera lo pintó también en el retablo del convento de las jerónimas del Corpus Christi (Las Carboneras) de Madrid, pero allí la disposición de los personajes se invierte con respecto a los de esta pintura, y santa Ana aparece de cuerpo entero. Aunque la pincelada mucho más suelta, casi como una bruma algodonosa, empleada en los lienzos de ese retablo dificultan la comparación, en el rostro de la santa Ana se adivina el mismo tipo físico empleado aquí, lo que nos lleva a advertir la preferencia del artista por determinados modelos, que se repiten en su obra a lo largo del tiempo, como vamos viendo. [B.N.P.]

Fig. 32.1 Francisco de Herrera el Mozo, *Virgen con el Niño*, h. 1649-53 (detalle de cat. 12)



Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

Bautizo del eunuco de la reina Candace

Hacia 1670

Óleo sobre lienzo, 107,5 x 86 cm

Mendigorría (Navarra), parroquia de San Pedro

PROCEDENCIA | Inventario de bienes de José Toquero, Madrid, 13 de junio de 1684.

Este lienzo, inédito hasta ahora y que conocemos gracias al profesor Ricardo Fernández Gracia, quien localizó la obra, luego atribuida a Herrera el Mozo por Alejandro Martínez Pérez¹, representa un raro pasaje de los Hechos de los Apóstoles (8,26-38) en el que se narra el momento en el que el apóstol san Felipe bautiza a un varón etíope, eunuco, ministro de Candace, reina de los etíopes, que había ido a Jerusalén para adorar a Dios. Herrera recogió el momento exacto en el que el eunuco se arrodilla ante Felipe mientras un acólito vierte el agua de un jarrón sobre una concha que sostiene el apóstol con su mano derecha y porta en la otra la Cruz. El arrobamiento místico que presenta el rostro del eunuco es consecuencia de la emoción que le embarga tras pedir a Felipe que le bautice, después de que este le preguntara si entendía el pasaje del profeta Isaías que estaba leyendo en la carroza en la que viajaban juntos de regreso de Jerusalén, y que dice: «Como oveja fue llevado al matadero. Y, como cordero en silencio ante sus trasquiladores, no abrió su boca. Fue humillado y no le hicieron justicia. ¿Quién puede hablar de sus descendientes? Pues su vida fue quitada de la tierra».

El eunuco le pregunta a Felipe si acaso en este pasaje el profeta se refería a él o hablaba de alguien distinto. Entonces Felipe le habló de la buena nueva de Jesús, y poco después, «llegaron a un lugar donde había agua, y el eunuco le dijo: “Aquí hay agua, ¿qué impide que yo sea bautizado?” Ordenó que detuvieran el carruaje, descendieron al agua, y Felipe lo bautizó».

La obra, que ha sido expresamente restaurada con motivo de esta exposición, muestra varios elementos que hacen evidente su atribución

al pintor sevillano, en primer lugar las pinceladas tan sueltas que se advierten en la vestimenta del eunuco, con los característicos toques largos de pincel que arrastran una materia pictórica rica en blancos, grises, perlas y azules. El rostro brumoso del acólito que vierte el agua en la concha es muy característico de Herrera, así como el plumaje blanco y rojizo de su sombrero. También es propio de nuestro artista el rostro de san Felipe barbado con las cejas alargadas unidas a la nariz y unos ojos rasgados muy similares a los que aparecen en el dibujo de *San Mateo y san Marcos* del Museo del Prado (cat. 44). La escena se desarrolla a la caída de la tarde bajo una iluminación crepuscular muy efectista marcada por un juego de fuertes contrastes de luces y sombras que concentra la atención en el asunto principal: la figura del eunuco en primer término y su turbante abandonado en el suelo. A la derecha, junto a la espada del etíope, se ve un perro de aguas, y en el otro extremo se adivinan, tras la limpieza, un negro junto a un camello que carga unos fardos sobre el que se aprecia un primate similar al que aparece en la fábula del mono de la colección Estébanez (fig. 1), y la cabeza de un caballo sumida en la penumbra. Los recursos lumínicos que Herrera empleó en este lienzo conforman nuevamente otro de los elementos que nos hacen apuntalar la atribución. Por otra parte, el ambiente de esta pintura, determinados elementos, como el mono, el turbante o el camello, así como algunos aspectos anecdóticos conectan además esta escena con otras similares de los denominados pintores del *dissenso*, como Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Lione o Salvator Rosa, con los que Herrera debió coincidir en Roma.

Es probable que esta pintura sea la que aparece citada como *Bautismo del eunuco*, «de una vara de alto y vara y cuarta de ancho» y tasada en 1.000 reales en el inventario de José Toquero, fechado en Madrid el 13 de junio de 1684, donde figura como obra de Herrera. No sabemos quién fue su propietario, pero en dicho documento consta que una de las enanas que divertían a la corte se llamaba María Toquero². Posiblemente este lienzo sea donación posterior a la iglesia de algún hidalgo o noble navarro de los que hicieron fortuna en la corte, y llegaría a la parroquia en el siglo XVIII. [B.N.P.]

¹ Agradecemos esta información a José Luis Requena Bravo de Laguna.

² Agradezco a Ángel Aterido la información inédita sobre la mención en el inventario madrileño de José Toquero de este lienzo y su posible relación con la enana María Toquero.



Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

Un general de artillería
(¿Diego de Quiroga Fajardo?)

Hacia 1665

Óleo sobre lienzo, 202 x 135 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, P001127

PROCEDENCIA | Colección Real; inventario del Museo del Prado, Madrid, 1849-1857, n.º 514.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Madrazo 1872, p. 560, n.º 1017 (Francisco Rizi); Allende Salazar y Sánchez Cantón 1919, pp. 247-48 (Francisco Rizi); Mayer 1947, p. 471 (Francisco Rizi); Angulo Íñiguez 1971, p. 383 (Francisco Rizi); Pérez Sánchez 1986a, p. 264, n.º 97 (Francisco Rizi); Urrea 1996, pp. 46-47, n.º 9 (Francisco Rizi); Álvarez Lopera 2006, p. 118, n.º 34 (Francisco Rizi).

Una de las facetas más desconocidas de Herrera, referida tanto en inventarios como en fuentes antiguas, fue la de retratista. Palomino comentó por ejemplo que el pintor había hecho «algunos retratos, con singular grandeza y primor; y especialmente de un francés en traje de cazador, cargando la escopeta, que aseguran los que lo han visto, que es un milagro»¹. También tenemos constancia, gracias a la relación de pinturas que había en 1694 en el obrador de pintores de cámara de Palacio redactada con ocasión de la entrega de la llave preceptiva a Lucas Jordán, de «otro lienzo arrollado, muy maltratado, con unos retratos de un negro, enanos, y perros, por acabar de mano de Francisco de Herrera; y está en dos pedazos»², que sin duda debe ser el citado en el inventario del Alcázar de 1686: «una pintura de seis varas de ancho y tres y medio de alto (2,90 x 4,98) de un negro y Francisco Bazán y enanos con un juguete de un perro y animales y un bosque, de mano de Francisco de Herrera por acabar»³. Entre los inventarios sevillanos figuraba un retrato de don Bernardino Tirado de Leiva en 1686⁴. Por otra parte, deducimos que el retrato de Luis García de Cerecedo instalado en su capilla funeraria en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja de Ávila y que pasó a colección particular madrileña, debe ser también de mano de Herrera el Mozo (fig. 4.1.1).

El que nos ocupa ahora, excepcional y de excelente calidad, calificado de «soberbio y sorprendente» por Pérez Sánchez⁵, ha mantenido hasta hoy la atribución a Francisco Rizi que le diera Pedro de Madrazo y aceptaran posteriormente Allende Salazar y Sánchez Cantón⁶, quienes señalaban las deudas de este lienzo con los retratos de Anton van Dyck —que en aquella época tuvieron una influencia decisiva en artistas madrileños de la corte como Juan Carreño de Miranda—, en concreto

con el de *James Stuart, duque de Richmond y Lennox* (Nueva York, Metropolitan), semejante en la apostura y actitud del personaje, representado de pie con una posición de piernas muy parecida y la mano izquierda a la cintura.

El efigiado aquí es un general de artillería representado ante un paisaje al aire libre a los pies de lo que parece una pared rocosa y apoyado en una gran rueda de cañón junto a la que descansan dos balas en una zona en penumbra. El general se presenta con un bastón de mando en la mano derecha y un sombrero negro de plumas blancas en la otra, luce cuello blanco ancho a la francesa y pelo largo, y cruza su traje gambeto de terciopelo negro con mangas vueltas de piel de lobo un talabarte de cuero del que pende una venera de la Orden de Calatrava. Este elemento lleva a identificar al retratado ineludiblemente como capitán o general de artillería de la Orden de Calatrava. Precisamente en esto han errado todos los historiadores que han pretendido identificar al personaje, porque ninguno ha tenido en cuenta este dato. En primer lugar, Pedro de Madrazo, en su catálogo de 1872⁷, quiso identificar al personaje con Andrea Cantelmo, fallecido en 1645, quien destacó por su participación en las guerras de Flandes y Cataluña y fue recompensado con una pensión en Nápoles. Por su parte, Allende Salazar y Sánchez Cantón rechazaron esta identificación por la falta de parecido entre los modelos, proponiendo la del conde de Fuensaldaña, aunque también terminaron rechazándola porque este no fue caballero de la Orden de Calatrava. Igualmente, plantearon la posibilidad de que fuera un retrato del virrey de Nápoles, don García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo, aunque tampoco este personaje fue miembro de la citada orden. Después de conjeturar con alguna otra propuesta, se decantaron por considerarlo retrato de don Pedro Álvarez Gómez Dávila, marqués de Astorga y de la Velada, que fue calatravo y general de artillería. Sin embargo, las efigies que se conservan de este personaje no reflejan ningún parecido con la del retratado que nos ocupa. Finalmente, Jesús Urrea⁸ propuso, basándose en el parecido, que fuera retrato de Luis Méndez de Haro, VI marqués del Carpio (1590-1661), sobrino del conde duque de Olivares, pero tampoco él fue caballero de la Orden de Calatrava y, realmente, el parecido del marqués con nuestro protagonista tampoco es excesivo.

En realidad, por fechas, las posibilidades de identificación se reducen a dos personas que sí fueron calatravos: Alonso Dávila y Guzmán, señor de Arevalillo y Hernán Gallego, consejero del Consejo Supremo de Guerra y general de artillería del ejército de Badajoz, caballero de Calatrava desde 1646, y el madrileño Diego de Quiroga Fajardo⁹, caballero de Calatrava desde 1649, general de artillería en el reino de Nápoles y del Consejo Colateral. Creo que lo más plausible es que pueda tratarse de este último por sus vínculos con la corte en el momento en el que Herrera ascendía socialmente, en fechas cercanas a 1660-65.





Detalle de cat. 35

Diego de Quiroga Faxardo o Fajardo fue bautizado en la parroquia de san Juan de Madrid el 1 de abril de 1608, y en lo relativo a su misión en Nápoles fue objeto de un panegírico a cargo del poeta jesuita italiano Giacomo Lubrano, quien en 1653 le dedicó *Il tempio della memoria*^o donde glosaba sus gestas heroicas. Fue hermano del dramaturgo Juan de Quiroga Fajardo¹¹, que era amigo de Pedro Calderón de la Barca, autor, como hemos visto también, que formó parte del círculo de amistades del Mozo y fue uno de los que apoyó al pintor sevillano en su epístola en defensa de los pintores (cat. 67), propiciando el ascenso del artista en la corte. Hay un dato que acerca aún más al Mozo a Diego de Quiroga, y es que el sobrino de este último fue Gonzalo de la Escalera y Quiroga¹² (1624-1676), quien había residido en Roma en 1647, fue elegido fiscal del tribunal de la Santa Inquisición de Sevilla en 1654 y ocupó la plaza de inquisidor apostólico de dicho tribunal el 14 de mayo

de 1658. Por tanto, debió de conocer a Herrera porque hubo de ser una de las personas implicadas en el encargo de la pintura sobre el auto de fe celebrado en Sevilla el 13 de abril de 1660 al artista (fig. 58.1), a quien se calificaba en el contrato como el mejor pintor de la ciudad en ese momento¹³. Si, como pienso, Herrera pintó el retrato de su tío en torno a 1665, entonces Diego de Quiroga tendría 57 años, lo que concuerda perfectamente con la edad que aparenta el retratado.

En lo que respecta a la atribución a Francisco de Herrera el Mozo que aquí propongo, los estudios que el gabinete técnico del Museo del Prado ha realizado de esta pintura expresamente para la muestra a la que acompaña este catálogo han sido definitivos para confirmarla. La forma de modelar las botas a la chamberga —que siguen la moda francesa— mediante pinceladas sueltas, especialmente características en la parte alta del calzado que se abre para mostrar unas calzas blancas y azuladas, así como el

plumaje del sombrero, revelan su característico toque de pincel, también visible en la forma de resolver las manos, similares a las que encontramos en las obras de la ermita de Nuestra Señora del Cubillo (cat. 24, 25 y 26). Un detalle de gran refinamiento propio de Herrera y que no debe pasar inadvertido es el brillo metálico que desprende la espuela estrellada que se adivina en el talón de la bota derecha. Lo mismo podemos decir del paisaje que se describe a la izquierda del lienzo, cuya reflectografía infrarroja desvela ciertos arrastrados de pincel en las plantas similares a los que encontramos en el paisaje del *Sueño de san José* del retablo de Aldeavieja (cat. 23). Idéntica manera de restregar la materia pictórica de forma rápida y dejando huella de la trayectoria de la pincelada se advierte en el cuello blanco del general, donde el óleo se concentra en los surcos por el uso de un pincel de cerdas gruesas, según delata la reflectografía.

Gracias también a la fotografía ultravioleta, advertimos que el rostro del general es la parte que más ha sufrido el paso del tiempo, pues presenta notables lagunas. A pesar de ello, se aprecian los empastes con los que se ha modelado la efigie, así como el golpe de luz en la nariz, muy cercanos a los que distinguimos en la faz de Luis García de Cerecedo (p. 180). Otro elemento que vincula esta obra con la manera de hacer de Herrera es la forma de siluetear la figura, dejando alrededor de ella marcas de arrastre y de algo similar a una plantilla, un procedimiento que se advierte asimismo en los perfiles del *San Pedro* de los agustinos recoletos (cat. 27). Para mayor abundamiento en este sentido, los estudios técnicos de Laura Alba en torno a la tela con ligamento de tafetán sobre la que se pintó el *General* indican que procede del mismo rollo que el lienzo que se empleó en la ejecución del *San Pedro*¹⁴.

En la zona del paisaje también advertimos soluciones similares a las que hallamos en otras obras de Herrera, sobre todo en la pincelada

de las plantas que presentan una tonalidad verdosa, en las que el pintor empleó pequeñas cantidades de malaquita, tal y como hiciera en las pinturas de Aldeavieja. Los celajes y las nubes son también semejantes a los que muestra el paisaje del *Descanso en la huida a Egipto* (cat. 26), donde nuevamente se advierte el uso de la malaquita en algunas de las partes de la vegetación. Todas estas evidencias nos inclinan a situar esta obra en fechas cercanas a 1665, cronología aproximada de realización de las pinturas de la ermita del Cubillo, cuando el artista se abría paso en la corte intentando dar lo mejor de sí mismo en retratos de sublime elegancia como el presente. [B.N.P.]

- 1 Palomino [1715-24] 1947, p. 1020.
- 2 Zarco del Valle 1870, p. 242.
- 3 Citado por Pérez Sánchez 1986a, p. 100.
- 4 Kinkead 1989, p. 148.
- 5 Pérez Sánchez 1986a, pp. 264-65, n.º 97.
- 6 Allende-Salazar y Sánchez Cantón 1919, pp. 247-48.
- 7 Madrazo 1872, p. 560, n.º 1017.
- 8 Urrea 1996, pp. 46-47, n.º 9.
- 9 Agradezco a Julio Jiménez y Gómez-Chamorro, que preparó su tesis doctoral sobre la *Iconografía de las órdenes militares españolas*, sus consideraciones en torno a la identificación del general de artillería, y las dos posibilidades que aporta. El expediente de Diego de Quiroga Fajardo se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares, Calatrava, exp. 2141. Los datos relativos a su nacimiento en 1608 proceden de su expediente.
- 10 Lubrano 1653. El ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele de Roma, sign. A-F4 (RM0267).
- 11 García Jiménez 2006.
- 12 Domínguez Salgado 1995, p. 235.
- 13 Véase el apéndice documental publicado en este catálogo.
- 14 Laura Alba, «Análisis frecuencial de los lienzos SF ARACNE», estudio comparativo de las obras de Herrera el Mozo o atribuidas a él. Informe interno del Museo del Prado.

5. «Porque era de genio muy ardiente y voraz». Herrera dibujante

Una de las facetas fundamentales de Herrera para entender su proceso creativo es la de dibujante. Su padre, Francisco de Herrera el Viejo, excelente dibujante y grabador con el que se formó en Sevilla, fue sin duda quien lo inició en el conocimiento y dominio de este arte. Podemos decir incluso que no entenderíamos su obra sin su producción gráfica. No en balde es la más numerosa dentro de su producción y uno de los elementos que nos permiten conocer las características y evolución de su estilo.

Su faceta como dibujante se transformó notablemente durante su estancia italiana, hasta el punto de que consiguió alcanzar una manera propia, diferenciada de la forma de hacer del padre, de la que partía y que puso las bases de su futuro lenguaje, vibrante, enérgico y nervioso. Si bien la práctica del dibujo consiguió alumbrar en Roma a un artista evolucionado, aunque todavía distinto del que luego se mostraría en Sevilla y Madrid, explica mucho de lo que luego fue.

Es probable que de los artistas de los que he estudiado su faceta de dibujantes a lo largo de mi trayectoria en el campo de la historiografía artística, la de Herrera sea la más compleja, como complejos fueron su fuerte personalidad y carácter inestable. No es fácil dilucidar su evolución en este campo, no solo por el uso de diferentes técnicas, caracterizadas por unos movimientos de la pluma o del lápiz reconocibles como propios, sino por los variados códigos gráficos en la representación de una serie de tipos muy concretos y definidos. Sin embargo, el estudio de sus dibujos es fundamental para el mejor conocimiento de su versatilidad e inventiva aplicadas a facetas de su arte que se han perdido por completo, como la de muralista. Algunos de estos diseños fueron sin duda preparatorios para sus pinturas al fresco, pero también los empleó como elementos de repertorio que le ayudaron a solventar sus composiciones sobre lienzo.

En suma, hizo uso del dibujo en sus estudios de academias; en la elaboración de bocetos para sus pinturas religiosas sobre soportes diversos; en invenciones de composiciones para ser grabadas, iluminar cartas ejecutorias de hidalguía o servir de modelos para tapices; en la ideación de arquitecturas efímeras, como el túmulo funerario de Margarita Teresa de Austria o las escenografías de piezas teatrales que se representaron en el Salón Dorado del Alcázar; y también para elaborar trazas de retablos, como el de la iglesia y hospital de Nuestra Señora de Montserrat o el de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid, o de piezas de orfebrería, como la urna funeraria de San Fernando para la catedral de Sevilla. Sus dibujos constituyen por tanto el verdadero germen de su proceso creativo y de su opción estética, orientada hacia la integración de las artes. ● [B.N.P.]



CAT. 37 (recto)

37

Francisco de Herrera el Mozo

Cabeza de adolescente (recto)

*Rasguños de la figura de un caballero con capa
y de otra de medio cuerpo* (verso)

Hacia 1640-45

Tinta parda a pluma gruesa de caña, 134 x 120 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado. Legado Pedro Fernández Durán, D002079

PROCEDENCIA | Legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós,
Madrid, 1931.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Sánchez Cantón 1930, vol. III, n.º 214 (Herrera el
Viejo); Pérez Sánchez 1972b, pp. 95-96, n.º F.D. 225 (Herrera el Mozo);
Brown 1974, p. 138; Pérez Sánchez 1978, p. 78, n.º 150; Pérez Sánchez 1986b,
pp. 246-47; Pérez Sánchez 1991, p. 146, n.º 67; Pérez Sánchez 1995, pp. 172-73,
n.º 69; Valdivieso 2015, p. 129.

En este dibujo, el manejo de la pluma de caña, habitual en los artistas andaluces del siglo XVII, se muestra heredero de la manera de Francisco de Herrera el Viejo, con quien el Mozo se formaría y aprendería las técnicas gráficas, si bien aquí el trazo resulta más grueso que el acostumbrado en los diseños del padre. Pérez Sánchez puso en relación el perfil de este joven, de rasgos clásicos, realizado con gesto enérgico y seguro, con el de los ángeles mancebos que el Mozo pintó en el rompimiento de gloria del *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20). Sin embargo, estos últimos son algo diferentes. La forma ovoide de sus cabezas, con sus rostros de barbillas apuntadas y rasgos más afilados, con unas cejas prominentes que por lo general se unen con la nariz, acercan en realidad estas figuras a los tipos del Veronés y se alejan de los de este perfil, que en su trazado más limpio y tendente a la belleza perfecta entronca con la tradición clásica de raíz apolínea. Sí es más característico del Mozo el caracoleo de los rizos de la cabeza ejecutados con ese trazo enmarañado y nervioso tan propio, similar al que advertimos en las guedejas rizadas de las barbas del *San Elías*¹ (cat. 39).



CAT. 37 (verso)

En el montaje con el que llegó el dibujo al Museo del Prado procedente de la colección de Fernández Durán aparecía como atribuido a Antonio del Castillo, quien también usó la pluma de caña. Sánchez Cantón lo consideró de Herrera el Viejo, y finalmente sería Pérez Sánchez quien restituyera con firmeza su autoría a Herrera el Mozo. Tanto el uso de la pluma como la belleza juvenil del adolescente encuentran paralelos en los dibujos de Alonso Cano por la limpieza que se advierte en el trazo de los perfiles, lo que confesamos que nos ha hecho dudar en ocasiones de esta atribución. Sin embargo, la mayor elegancia y estilización que se aprecia en este dibujo lo vinculan con Herrera el Mozo, si bien realizado en fechas más tempranas de lo que se había pensado. Por último, durante el reciente proceso de restauración de esta hoja, al retirársele el soporte a la que estaba adherida ha quedado visible en el verso, junto al dibujo de un caballero con capa, el rasguño rápido de una figura de medio cuerpo delineada con un trazo ágil y nervioso que coincide plenamente con el que advertimos en las cabezas de ángeles del fondo del cuadro de *San Hermenegildo*, aspecto que nos lleva a apuntalar la atribución de esta hoja al Mozo. [B.N.P.]

1 Navarrete Prieto 2016, p. 227, n.º 114.

Francisco de Herrera el Mozo

San Pedro

Hacia 1654

Tinta parda a pluma y aguada parda, 213 x 135 mm

Inscripciones: En la parte inferior, en tinta parda a pluma: «franco de erera», «211»; tasación: «20RLS» (reales)

Florenca, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 10245 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florenca, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 701, n.º 15 (Herrera el Viejo); Pérez Sánchez 1972a, p. 93, n.º 102, fig. 77 (Herrera el Mozo); Brown 1974, pp. 134 y 137, nota 30, fig. 91; Pérez Sánchez 1986a, p. 247; Pérez Sánchez 1995, pp. 166-67, n.º 66; García Baeza 2016a, pp. 190, 566-67, fig. 96; Navarrete Prieto 2016, p. 226, n.º 113.

Atribuido por vez primera a Francisco de Herrera el Viejo en el catálogo de la colección Santarelli, se trata en realidad de un dibujo de su hijo, claramente heredero de la tradición de los modelos del padre, como demuestra la comparación del perfil de este san Pedro con el de uno de los protagonistas de *Los Santos Varones*, aguada de Herrera el Viejo que conserva el Museo del Prado¹. El cotejo entre ambos dibujos pone también de manifiesto de manera elocuente la diferencia entre las formas masivas y esculturales del padre y las más estilizadas y fluidas de su hijo, cuyo trazo de líneas angulosas, mucho más nervioso y quebrado, es completamente afín al que se advierte en el dibujo de la *Coronación de la Virgen* que fue de la colección del instituto Jovellanos de Gijón (fig. 20.1).

Es en ese trazo nervioso de líneas quebradas de la pluma, que confiere dinamismo a los pliegues del ropaje del santo, potenciados por el manejo de la aguada que contribuye a darles volumen, donde vemos asimismo la relación estilística de este dibujo con el de la

Asunción de la Virgen del Getty (cat. 18), claro indicio de que este de *San Pedro* sería de los primeros diseños que Herrera realizó nada más llegar a Madrid procedente de Italia. Probablemente se trate de un dibujo de presentación relacionado con el contrato para algún retablo, en concreto para su remate, a juzgar por el inicio del arco de medio punto que se advierte en el extremo izquierdo y por el plumado paralelo entre este y el san Pedro para generar espacio y potenciar el volumen de la figura. Los pies del santo se han ejecutado con unas líneas angulosas y sumarias muy características de Herrera el Mozo y que dan idea de lo mucho que había evolucionado, desde lo aprendido con su padre, en el manejo de la pluma para imprimir un mayor movimiento al diseño.

Como señalamos en el estudio de los dibujos españoles de los Uffizi², hay una evidente relación estilística entre esta hoja y la del *San Elías* (cat. 39), que pensamos que debe fecharse también hacia 1654 por su relación con el contrato del primitivo retablo de San Hermenegildo para los carmelitas descalzos de Madrid, actual iglesia de San José, por lo que este *San Pedro* debió de ser fruto de un encargo contemporáneo. Ambos dibujos constituyen pues claros ejemplos del estilo de Herrera y sus ocupaciones en la Villa y Corte tras su regreso de su etapa de aprendizaje en Italia. [B.N.P.]

1 Madrid, Museo Nacional del Prado, D003812.

2 Navarrete Prieto 2016, p. 226, n.º 113.



Francisco de Herrera el Mozo

San Elías

Hacia 1654

Tinta parda a pluma y aguada parda, 140 x 98 mm

Inscripciones: En tinta parda a pluma, en la parte superior izquierda: «S. Elías»; y en la derecha en tinta sepia a pluma: «de erera» y «erera»; tasación: «8Rs» (reales)

Florenia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 10367 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florenia, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 710, n.º 37 (artista español desconocido); Angulo Íñiguez 1928, p. 46, fig. 9 (Herrera el Mozo); Sánchez Cantón 1930, vol. V, n.º 374; Pérez Sánchez 1972a, p. 93; Brown 1974, pp. 133 y 137, nota 30; Pérez Sánchez 1995a, pp. 168-69, n.º 67; García Baeza 2016a, pp. 540-41; Navarrete Prieto 2016, p. 227, n.º 114.

Diego Angulo atribuyó de forma certera este dibujo a Herrera el Mozo al reconocer en él los rasgos de estilo tan característicos del artista, como el trazo suelto y «la manera de manchar, de verdadero colorista»¹, rasgos que sin duda perfeccionó durante su estancia romana, tal y como se percibe en el dibujo de la *Asunción de la Virgen* del Getty (cat. 18) con el que directamente se relaciona este. Dicho paralelismo se advierte sobre todo en los trazos de pluma quebrados y angulosos combinados con el empleo de la aguada fluida aplicada con pincel —que ayuda aquí a potenciar el movimiento de las telas del hábito—, así como en el trazo impetuoso de la espada flamígera que porta el profeta en su mano derecha como atributo que le es propio. Estas características también se aprecian en el *San Pedro* anteriormente estudiado (cat. 38), dibujo que debe corresponder por ello al mismo periodo que este, cuando el Mozo acababa de llegar a Madrid procedente de Italia.

Con muy buen criterio, Pérez Sánchez² supo relacionar este dibujo con la descripción de uno de los asuntos que figuraban en el contrato de las pinturas del primitivo retablo de San Hermenegildo para los carmelitas descalzos de Madrid, en concreto el referido a san Elías que



flanquearía, junto con san Eliseo, el sagrario situado en la predela bajo la pintura titular (véase fig. 20.2). Este hecho, además de permitir fechar el dibujo, fijó un punto sólido que me ha permitido agrupar en torno a él los que, considero, son los primeros dibujos de Herrera el Mozo tras su regreso de Italia. El trazo anguloso y nervioso con el que se ha resuelto la figura, los rasgos menudos del rostro, con esos ojos separados tan característicos apenas indicados con dos manchas, así como el acaracolado de sus cabellos y de las guedejas de la barba encuentran también relación con el registro de Herrera que vimos en la *Cabeza de adolescente* del Museo del Prado (cat. 37). [B.N.P.]

¹ Angulo Íñiguez 1928, p. 46, fig. 9.

² Pérez Sánchez 1972a, p. 93.

Francisco de Herrera el Mozo

Ángeles músicos en gloria

Hacia 1654

Tinta parda a pluma, aguada parda, roja, verdosa y azulada, y toques de albayalde, 296 x 189 mm

Londres, The British Museum, n.º inv. 1846,0509.184

PROCEDENCIA | Vizconde de Castel Ruiz; adquirido por el marchante Rodd para el British Museum en Christie's Londres (venta Castel Ruiz), 1846¹.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Wethey 1958, p. 30, n.º 42; Brown 1974, pp. 132-34 (Herrera el Mozo); Pérez Sánchez 1986a, p. 249; Pérez Sánchez 1995a, pp. 158-59, n.º 62; McDonald 2012, p. 108; Valdivieso 2015, pp. 129-30, 180, lám. 16; García Baeza 2016a, p. 604.

Tras rechazar una antigua atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo, que ya había sido cuestionada por Harold E. Wethey², Jonathan Brown consideró de Herrera el Mozo este dibujo, que calificó como uno de los más ambiciosos y exitosos del artista sevillano y relacionó con el *Triunfo de san Hermenegildo*, pintado en 1654 (cat. 20). Sin embargo, lo fechó hacia 1660³, si bien nosotros creemos que hay que situarlo en el contexto del proceso creativo del *San Hermenegildo*⁴, y sobre todo del *Éxtasis de san Francisco* (1656-57) de la catedral de Sevilla (fig. 12). En ambos lienzos se advierten ángeles músicos inspirados en los que aparecen en el rompimiento de gloria del conocido grabado de Agostino Carracci sobre composición del Veronés de 1582, *El martirio de santa Justina de Padua*⁵; mientras en esta hoja vemos ángeles con guitarras y mandolinas que pueden reconocerse sin dificultad en



los dos cuadros, por lo que creo que debe ser vista como material de repertorio que serviría a Herrera para solventar las partes angélicas de ambos, hecho que nos sirve asimismo para aproximar su cronología a la de estas pinturas. Véase por ejemplo el ángel que en el extremo derecho de esta hoja toca la mandolina y que sirvió también de preparatorio para el que figura en igual posición en el rompimiento de gloria del *Éxtasis de san Francisco* (fig. 40.1). Este dibujo hay que ponerlo también en relación con la hoja de los *Ángeles músicos en gloria* de la Galería Nacional de Dinamarca (fig. 20.4), verso del dibujo que representa en su recto *La entrega de las llaves a san Pedro* y cuyas figuras angélicas remiten igualmente a los tipos de ángeles músicos del san Hermenegildo.

El tipo de movimiento de la pluma, tan enérgico y nervioso, que vemos aquí guarda una especial relación con el que se aprecia en los dibujos y aguadas que hemos agrupado en fechas cercanas a 1654, entre los que sobresale, por su cercanía con el que ahora nos ocupa, la *Coronación de la Virgen con la Trinidad* que fue del Instituto Jovellanos de Gijón (fig. 20.1) y que, como dije, podría ser dibujo preparatorio para el ático del retablo de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos de Madrid. Los tres querubines que aparecen a los pies de la Virgen en ese dibujo son idénticos a los que podemos ver aquí en la parte superior del rompimiento de gloria, agrupados de a dos en los arranques de la forma semicircular que cierra el dibujo, y en los que advertimos los cabellos enmarañados y los ojos a base de círculos pequeños ejecutados con el trazo inconfundible del Mozo.

Lo que es evidente es que todos los dibujos reseñados aquí a modo de ejemplo nos han permitido fijar una cronología para este, y también conocer mucho mejor las características estilísticas de los diseños de Herrera tras su llegada de Italia, como la mayor gracilidad del movimiento de la pluma, con un trazo que denota una fuerza creativa de gran efervescencia, en este caso, además, potenciada por la fluidez de las aguadas de colores rosáceos y verdosos aplicadas mediante gestos amplios de pincel y haciendo gala en la forma de manchar de esas grandes dotes suyas de colorista que veremos en otros dibujos. [B.N.P.]

1 Véase McDonald 2013, p. 79, n.º 15.

2 Wethey 1958, pp. 13-41.

3 Brown 1974, p. 133, fig. 87. También Valdivieso (2015, p. 180) lo considera ejecutado hacia 1660 a partir de una composición perdida, aspecto con el que no estamos de acuerdo debido a la semejanza estilística de este dibujo con los comentados en este catálogo, que se sitúan en torno a mediados de la década de los cincuenta.

4 Así lo creía también McDonald (2013, p. 79, n.º 15).

5 Una impresión de este grabado se puede consultar, por ejemplo, en el Victoria and Albert Museum de Londres, n.º inv. DYCE.1325.

Fig. 40.1 Francisco de Herrera el Mozo, ángeles músicos del *Éxtasis de san Francisco* (detalle de fig. 12)





Francisco de Herrera el Mozo

Ángel mancebo en gloria
(¿estudio para san Hermenegildo?)

Hacia 1654

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada grisácea, 306 x 205 mm
Inscripciones: En la parte inferior, junto al sello de la colección Carderera,
inscripción moderna a lápiz negro: «Clem. Torres»
Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/3/10

PROCEDENCIA | Colección Valentín Carderera, Madrid (Lugt 432).
Adquirido por el Estado español en 1867.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Hoffmann-Samland 2014, p. 218, nota 1
(Francisco de Herrera el Mozo); García Baeza 2016a, pp. 606-7.

Esta hoja, cuyo tema se ha identificado con el de un ángel mancebo en gloria y que se pensaba de mano del pintor Clemente de Torres, es sin embargo uno de los dibujos más claros y representativos, en cuanto a su trazo, del periodo temprano de un joven Herrera recién llegado de Italia. El plumado nervioso y quebrado que presenta está en relación directa con el que se aprecia en las dos versiones de la *Asunción de la Virgen*, sobre todo con la del Getty (cat. 18); con el de la *Coronación de la Virgen con la Trinidad* (fig. 20.1) y con el de los *Ángeles músicos en gloria* del British Museum (cat. 40). La cabeza ovoide del ángel de la Biblioteca Nacional es muy característica de Herrera, como lo son las facciones menudas del rostro, o el trazo ensortijado del cabello, también muy reconocible en su *ductus*. Advertimos asimismo una aplicación de la aguada muy similar a la de los dibujos citados, con la que aquí potencia los plegados de un

manto que flota al viento describiendo unos movimientos y quebraduras similares a los que vemos en el citado dibujo del Getty, sobre todo en la figura del ángel que en el extremo izquierdo de la hoja alza su mirada hacia la Virgen mientras se lleva las manos al pecho. Todos los dibujos mencionados se sitúan en fechas cercanas a 1654, en las que habría que incluir este de la Biblioteca Nacional; y, dado el carácter triunfal de la figura del ángel, que asciende a los cielos con un cetro en su mano, me pregunto si esta hoja no se podría considerar como dibujo preparatorio para el *San Hermenegildo* del retablo mayor de los carmelitas descalzos, fechado asimismo en 1654. Considero esto bastante probable por varias razones. En primer lugar, por

42

Francisco de Herrera el Mozo

Academia de desnudo masculino con el dios Terminus y guirnalda

Hacia 1660

Lápiz negro, lápiz rojo y toques de *biacca* en polvo, 345 x 284 mm

Inscripciones: A tinta, en la parte inferior, en letra del siglo XVII: «erera»

y el monograma «M» de Mariano González de Sepúlveda

Madrid, Museo Casa de la Moneda, n.º inv. 30

PROCEDENCIA | Pedro González de Sepúlveda (1747-1815); Mariano González de Sepúlveda; destinado a la enseñanza del dibujo en la Escuela de Grabado, Casa de la Moneda, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Durán 1980, p. 35, n.º 30; Pérez Sánchez 1986a, p. 249; Pérez Sánchez 1995a, pp. 174-75, n.º 70; Cherry 2002, p. 54, fig. 47; García Baeza 2014, pp. 166-71, fig. 38; Valdivieso 2015, p. 135.

Estas dos academias son extraordinarios ejemplos autógrafos del vínculo de Francisco de Herrera el Mozo con las academias de dibujo. No podemos asegurar realmente si son producto de su cargo en la Academia abierta en la Casa Lonja de Sevilla el 1 de enero de 1660¹, de la que el Mozo fue presidente junto con Murillo y en la que apenas estuvo unos meses, puesto que en noviembre ya no compareció en las reuniones preceptivas, pero sí estamos en condiciones de afirmar que son un testimonio claro de la herencia de su formación en las academias de dibujo romanas, donde pudo respirar el ambiente literario e intelectual que subyace aquí. El conocimiento que Herrera debió adquirir en esas academias explica también que años más tarde, en 1680, los pintores españoles en Roma le propusieran para codirigir de manera honorífica desde Madrid la academia para artistas españoles que se quería abrir en la Ciudad Eterna —«como la

los elementos que contiene el dibujo y la forma de representarlos, con el protagonista que asciende a los cielos dejando tras de sí una ciudad en la parte inferior y envuelto en un rompimiento de gloria en el que aparece un Dios Padre bendicente que lo acoge en su ascensión; y, en segundo lugar, por las evidentes semejanzas de la composición con la del cuadro del Prado (cat. 20). Es muy probable que de cara a la ejecución de este lienzo Herrera realizara varios bocetos para que el comitente pudiera elegir la composición final, dado que se trataba de un proyecto ambicioso, también para el propio artista, que intentaría dar lo mejor de sí, pues era uno de sus primeros trabajos en Madrid tras su regreso de Italia. [B.N.P.]

43

Francisco de Herrera el Mozo

Academia de desnudo masculino

Hacia 1660

Lápiz negro y lápiz rojo, 570 x 410 mm

Inscripciones: A tinta, en letra del siglo XVII: «erera» y el monograma «M», tasaciones en reales

Madrid, Museo Casa de la Moneda, n.º inv. 31

PROCEDENCIA | Pedro González de Sepúlveda (1747-1815); Mariano González de Sepúlveda; destinado a la enseñanza del dibujo en la Escuela de Grabado, Casa de la Moneda, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Durán 1980, p. 35, n.º 31; Pérez Sánchez 1986a, p. 249; Pérez Sánchez 1995a, pp. 176-77, n.º 71; Cherry 2002, p. 54, fig. 48; García Baeza 2014, pp. 166-71, fig. 35; Valdivieso 2015, p. 135.

tienen allí otras naciones»— bajo la dirección del pintor valenciano Vicente Giner, que sí se encontraba en Roma en esa época y fue de hecho el promotor de esta empresa, que finalmente la Corona decidió no financiar por considerar la inversión en ella un «desperdicio»².

El principal elemento que delata la huella romana en estas academias lo encontramos esbozado a lápiz negro en el fondo de una de ellas (cat. 42). Se trata de un mojón con el dios Terminus, hito que en la Antigüedad romana se situaba en los caminos para delimitar un territorio o propiedad. La inclusión de esta pieza expresa bien el ambiente arqueologizante que se vivía en Roma en la época en la que estuvo Herrera, en el que destacó Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto*, artista genovés que coincidió con el sevillano en la ciudad entre 1649 y 1651, y que representó este elemento en varios de sus aguafuertes, como en la *Bacanal en honor a los dioses ante un altar*, datado hacia 1645, o en *Diógenes en busca de un hombre*





honesto, de hacia 1645-47, fechas que indican que el Mozo debió estudiar estas estampas. Igualmente una guirnalda de frutos similar a la que rodea al dios Terminus en el dibujo la encontramos en una pintura de Castiglione, *Los cuatro elementos*, que conserva el Palazzo Doria de Génova³.

Se ha especulado mucho sobre el carácter de estas hojas. Las actitudes de los dos hombres demuestran evidentemente que se trata de academias; sin embargo, en cuanto a la autoría, pienso que de las seis academias similares que conserva el Museo Casa de la Moneda de Madrid realizadas a lápiz rojo, estas dos son las únicas que se pueden atribuir con seguridad al pintor sevillano, mientras que las otras cuatro, que se han querido ver también como obras de la misma mano (véanse figs. 24, 26, 27 y 28), no pueden considerarse, en mi opinión, de Herrera, sino fruto del trabajo académico de otros pintores, probablemente influidos por Murillo⁴. La similitud en la forma de resolver las figuras y la coherencia estilística que presentan estas dos academias ahora estudiadas no ofrece duda en lo que decimos. Son además testigos del proceso de aprendizaje del Mozo, pues expresan mucho sobre su forma de proceder. Así, se aprecia el uso del lápiz negro de forma suave para trazar los contornos, el cabello y los rasgos de rostro, ojos, nariz y boca, y la utilización luego de la piedra roja en diferentes gradaciones para otorgar volumen a los cuerpos desnudos de los modelos, cincelandos de manera realmente magistral la anatomía y la musculatura y creando una cadencia sinuosa y delicada en función de la mayor o menor fuerza en la aplicación de la piedra.

Es probable que en ambos dibujos se muestre al mismo modelo visto desde distintos ángulos⁵. En la primera academia aparece sentado en un roca, de frente pero girando su cuerpo en contorsión acusada para apoyarse en otra roca con su brazo izquierdo, que cubre parcialmente un paño, mientras nos muestra su rostro de perfil; en la segunda academia, el modelo figura de espaldas aunque conservando la misma contorsión del cuerpo y girando su rostro hacia nosotros. Se trata de la misma postura que encontramos en uno de los *ignudi* de Miguel Ángel, o, sin ir más lejos, en la pintura del *San Juan bautista niño* de la catedral de Granada atribuida a los hermanos García⁶. Las similitudes con estas obras no indican sin embargo que Herrera hubiera pensado realmente en ellas cuando elaboró sus dibujos, ya que recogen actitudes muy comunes en los posados de los modelos en las sesiones nocturnas de las academias, como se aprecia, por ejemplo, en el *Desnudo masculino sentado* de los Uffizi⁷ (fig. 25). En esta última hoja, el modelo adopta una pose análoga a la de la figura del primer dibujo estudiado aquí (cat. 42), y además también se apoya en unos bloques de piedra que, de alguna forma, se podrían relacionar con los de la academia de Herrera. Por otra parte, entre ambos dibujos se aprecia asimismo un uso parecido del lápiz negro en el rayado de líneas oblicuas tras la espalda del modelo para despegarlo del fondo y resaltar su volumen. Las simi-

litudes entre estas dos academias plantea la duda de si las dos de Herrera que mostramos aquí no corresponderían quizá a su periodo madrileño o si se trata de material de repertorio producto de su estancia romana. Lo que sí podemos afirmar es que ambas hojas son obras autógrafas del artista. [B.N.P.]

1 Véase el texto de Peter Cherry en este catálogo.

2 Ceán Bermúdez 1824, vol. vi, fol. 246. Véase al respecto nuestro texto en este catálogo, p. 20.

3 Para *Los cuatro elementos*, véase Simonetti 1990, p. 76, n.º 11bis, y para la *Bacanal y Diógenes*, Dillon 1990, n.º 56, pp. 194-95 y n.º 63, pp. 205-6, respectivamente.

4 Durán 1980, pp. 37-38 y 127-30, núms. 32, 33, 34, 35; y García Baeza 2014, pp. 166-71, figs. 33 y 34, 36 y 37. Estos autores dan como autógrafas las seis academias. Sin embargo, Cherry (2002, pp. 53-56, figs. 45, 46, 49, 51) rechaza la adscripción a Herrera de la mayoría, pues advierte en ellas ciertas concomitancias con los dibujos de Murillo. Solo acepta como del Mozo las dos que presentamos aquí.

5 Cherry 2002, p. 54.

6 Pérez Sánchez 1995, p. 176.

7 Navarrete Prieto 2016, pp. 201-2, n.º 92.

Francisco de Herrera el Mozo

San Mateo y san Marcos

Hacia. 1663-64

Tinta parda a pluma y aguada parda y gris, 144 x 226 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, D005997

PROCEDENCIA | Colección Ch. Gase (Lugt 543); colección Adolphe Stein, París, 1991; adquirido por el Museo del Prado por acuerdo del Real Patronato de 16 de marzo de 1993 con fondos del Legado Villaescusa.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Stein 1991, n.º 38; Mena Marqués 1993a, p. 102, n.º 5; Pérez Sánchez 1995, pp. 164-65, n.º 65; García Baeza 2016a, pp. 190-92.

En esta hoja se representa a los evangelistas san Mateo y san Marcos, que aparecen con sus correspondientes atributos, el primero con el ángel y el segundo con el león, y ambos escribiendo a pluma sus respectivos evangelios. Se trata muy probablemente de un dibujo preparatorio para una pintura mural. Aunque desgraciadamente no nos ha llegado ningún ejemplo de la dedicación de Herrera a la pintura al fresco, sí sabemos que se dio a conocer en Madrid precisamente por su labor como fresquista. Por ello, Pérez Sánchez planteó esta hipótesis sobre el carácter del dibujo¹, creemos que con acierto, principalmente por la forma en como se ha concebido, con un punto de vista de abajo a arriba (de *sotto in su*) que permite apreciar la



monumentalidad de las figuras. Probablemente, estos evangelistas irían emparejados con los otros dos, san Lucas y san Juan, para dar sentido al conjunto en el que se insertarían. No me resisto a pensar que dicho conjunto fuera el de las pinturas al fresco para la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, encargo que Herrera ejecutó entre 1663 y 1665 y cuyo éxito le permitió darse a conocer en la corte. Palomino describía así las pinturas y arquitectura de dicha cúpula: «la Asunción de Nuestra Señora, con el apostolado en las barandillas, que finge sobre el anillo de la cornisa, recibida sobre muy galante arquitectura de columnas salomónicas; y en el presbiterio, y pechinas diferentes medallas, y adornos de estuque, con extremado gusto, y capricho»².

En este dibujo se aprecia el trazo vibrante y nervioso de la pluma —o desflecado, como lo calificó Pérez Sánchez— tan característico de Herrera, con el que imprime movimiento a los cabellos acaracolados y que reduce a apenas unos toques rápidos para indicar los ojos, la nariz y la boca. En el san Marcos encontramos además el típico trazo alarga-

do para definir los ojos y el perfil triangular del rostro al que nos tiene acostumbrados. Con respecto al san Mateo, su cuerpo, más abierto en su concepción, es producto de esa estilización a la que el Mozo sometía a sus figuras, y es igualmente propio de su registro el plumado nervioso con el que se resuelve la mano derecha y el rayado que resalta las zonas en sombra bajo el libro y las piernas para dotar de volumen a la figura mediante poderosos efectos de contraluz a los que era tan proclive. Como ocurre en el conjunto de dibujos que hemos visto de su primera etapa de hacia 1654, combinó perfectamente los trazos de pluma con la aguada, potenciando así el movimiento de los plegados del ropaje. Aquí vemos una cierta evolución en el trazo con respecto a ese primer momento, un cierto amaneramiento que es consecuencia de la evolución que advertimos en sus dibujos y que, como he referido, le llevó a introducir numerosos cambios en sus formas gráficas y su *ductus*. [B.N.P.]

¹ Pérez Sánchez 1995, p. 164. Véase además García Baeza 2016a, pp. 190-92.

² Palomino [1715-24] 1947, p. 1021.

Francisco de Herrera el Mozo

Caballero ante un paisaje

Hacia 1663-65

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 198 x 132 mm

Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, n.º de inv. 38577

PROCEDENCIA | Posiblemente colección José Atanasio Echeverría (1773/74-h. 1819); adquirida en Christie & Manson de Londres por Frederick Williams Cosens (1819-1889) en 1874; venta Cosens en Sotheby's de Londres, 11 de noviembre de 1890, adquirida por Bernard Quaritch; vendida por este el 14 de julio de 1891 a la Kunsthalle de Hamburgo.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Brown 1974, p. 133, nota 29, fig. 90; Pérez Sánchez 1995, pp. 180-81, n.º 73; Hoffmann-Samland 2014, pp. 124-25, n.º 91; Valdivieso 2015, p. 137; García Baeza 2016a, pp. 632-33; García Baeza 2020, p. 287, fig. 10.



Francisco de Herrera el Mozo

Guerrero decorativo

Hacia 1665-70

Tinta parda a pluma y aguada parda y gris, 254 x 164 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/3/11

PROCEDENCIA | Colección Valentín Carderera, Madrid (Lugt 432). Adquirido por el Estado español en 1867.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Hoffmann-Samland 2014, p. 124 (apunta hacia Herrera el Mozo); García Baeza, 2016a, pp. 632-33; García Baeza 2020, p. 287, fig. 10.



Fig. 46.1 Jacques Callot, «Hombre noble con plastrón de Fur», de la serie *La Noblesse de Lorraine*, h. 1620-23. Grabado calcográfico, 143 x 93 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-20.903

Estos dos caballeros, el uno con coraza, luciendo una espada en la cintura y portando en la mano derecha un bastón en el que se apoya con elegancia mientras mira al espectador, y el otro con espada en la mano derecha que alza por detrás de su cabeza, cetro en la otra y luciendo armadura completa, parecen ser dibujos realizados como «entretenimiento», según expresaba el propio autor en palabras de Palomino, quien afirmaba que cuando los amigos de Herrera le preguntaban si tenía tiempo para pintar, él respondía: «Ahí me entretengo en pintar algunas corazas, para que cuando vayan los amigos, se las prueben, y cada uno se lleve la que le viniere mejor»¹. Aunque también podrían ser considerados figurines para alguna obra teatral, como recientemente se ha sugerido²; o simplemente diseños de personajes ideados por el pintor con la única finalidad de «hacer mano».

El primero de estos dibujos (cat. 45), identificado como *Caballero ante un paisaje*, fue certeramente atribuido a Herrera el Mozo por Jonathan Brown, basándose en una serie de rasgos típicos del estilo del artista, como la pose teatral del personaje, a la manera de un «dandy del siglo XVII», o la forma tan característica de sus ojos³. A estos elementos podemos añadir el modo de resolver la figura, estableciendo primero a lápiz de forma rápida y sumaria las líneas fundamentales de su silueta, para luego repararla con una pluma de punta metálica con trazo enérgico, y pasar luego a potenciar con la aguada las zonas de sombra, procedimiento que, como hemos visto, le fue propio. La maraña de trazos rizados con la que resolvió el plumaje del sombrero es otra de las fórmulas que hacen que no tengamos dudas en cuanto a la autoría de este dibujo; como tampoco la elegancia de la pose de la figura —que vemos también, aunque en menor medida, en el *Guerrero decorativo*—, y que hay que poner en relación con algunas figuras de santos que pintó para la ermita de Nuestra Señora del Cubillo en la localidad abulense de Aldeavieja, como el *San Luis rey de Francia* (cat. 24), así como con alguno de los figurines que aparecen en las aguadas preparatorias para la segunda escena de la obra *Los celos hacen estrellas* (cat. 65). Pérez Sánchez indicó como posible fuente para este personaje los grabados de Jacques Callot para su serie sobre los nobles de la región francesa de Lorena —tratados formalmente como figuras de naipes—, sobre todo con uno que viste plastrón de Flur, que presenta una actitud similar y mira igualmente al espectador (fig. 46.1), y que creo que explica mucho de la pose tan elegante de la figura de Herrera y de esos trazos tan menudos que configuran el rostro.

Con respecto al *Guerrero decorativo* (cat. 45), que en la Biblioteca Nacional aparecía atribuido a Clemente de la Torre, es evidente que debe ser compañero del dibujo de Hamburgo por las notables similitudes que presenta en su técnica, tanto en el uso de la pluma como en la



CAT. 46

aplicación de la aguada, y en detalles como el tipo de ojos pequeños y redondeados tan habituales en los dibujos de Herrera, o el modo de resolver el plumaje acaracolado que remata su casco a modo de penacho⁴. No podemos descartar que estos dibujos, que evidentemente están relacionados, fueran producto de tanteos previos para una serie de guerreros, en la línea de la de Callot, destinada al grabado, o figurines teatrales, por sus poses tan artificiosas y gesticulantes. [B.N.P.]

1 Palomino [1715-24] 1947, p. 1024.

2 García Baeza 2020, p. 287, fig. 10.

3 Brown 1974, p. 133.

4 La relación entre ambos dibujos la estableció Hoffmann-Samland 2014, p. 124.

Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

Elías en el carro de fuego

Hacia 1665-70

Lápiz negro, 305 x 210 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado. Legado Pedro Fernández Durán, D00221

PROCEDENCIA | Legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós, Madrid, 1931.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Pérez Sánchez 1972b, p. 150, n.º F.D. 1202, lám. 63 (anónimo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII); Brown 1975, p. 237, n.º 14, lám. 13 (Herrera el Mozo); Pérez Sánchez 1980, p. 77, n.º 148; Pérez Sánchez 1986a, p. 249; Pérez Sánchez 1991, p. 142, n.º 65; Pérez Sánchez 1995, pp. 162-63, n.º 64; Valdivieso 2015, p. 130; García Baeza 2016a, p. 586.

No conocemos dibujos preparatorios seguros de Herrera el Mozo para cuadros de altar. Sin embargo, es muy probable que esta hoja sea uno de ellos, en concreto para alguna de las escenas de un retablo para los carmelitas descalzos —a juzgar por los hábitos que visten los protagonistas—, orden con la que Herrera trabajó nada más llegar de Italia ejecutando las pinturas destinadas al retablo mayor de la iglesia del convento de San Hermenegildo en Madrid. Más allá del contrato para este retablo, no tenemos ninguna otra documentación que acredite un encargo relacionado con el asunto aquí representado, *Elías en el carro de fuego*, que describe con gran detalle el pasaje bíblico del Libro de los Reyes, IV (2,11-14): «Y he aquí que un carro de fuego con caballos de fuego separó a uno de otro [Elías y Eliseo], y Elías subía al cielo en el torbellino. Eliseo miraba y clamaba: ¡Padre mío, padre mío! ¡Carro de Israel, y auriga suyo! Y no le vio más; y cogiendo sus vestidos los rasgó en dos trozos, y cogió el manto de Elías, que este había dejado caer. Volvióse después, y

parándose a la orilla del Jordán, cogió el manto que Elías había dejado caer...».

Herrera ha representado a Elías subido en el carro de fuego en actitud gesticulante y mirando a Eliseo que se encuentra abajo y alza su brazo para recoger el manto que su maestro deja caer, y que, en clave metafórica, representa la continuidad de los carmelitas, pues ambos aparecen ataviados con el hábito de la orden. Sus rasgos faciales, muy abocetados, resueltos apenas con puntos para indicar ojos, nariz y boca, son los propios de la manera del artista. En la parte inferior del dibujo se intuye el esbozo de una ciudad y, en el margen izquierdo, de vegetación dispuesta de manera similar a como se ve en la pintura del *Sueño de san José* de Aldeavieja de Ávila (cat. 23).

Por la técnica que se trasluce en el manejo del lápiz negro, Jonathan Brown atribuyó de manera convincente a Herrera el Mozo este dibujo, que consideró uno de los más hermosos del artista ideados con esta técnica y fechó hacia después de 1670¹. La autoría es perfectamente verosímil, a juzgar sobre todo por el trazo largo y enérgico de las líneas rectas y quebradas que encontramos en algunos de sus diseños. También característicos de su mano son los trazos con los que perfila las crines de los caballos, sus patas y el carro de fuego, una especie de maraña de líneas evanescentes que le son tan propias y que hallamos sin dificultad en otros dibujos de su mano.

El medio punto que remata la hoja nos indica que estamos ante un dibujo preparatorio para un altar, probablemente mayor por su empeño y por las dimensiones considerables del soporte. Este carácter monumental nos lleva asimismo a pensar que pudiera tratarse de un dibujo para presentar al comitente. En cuanto a su datación, como señaló Pérez Sánchez, creemos que habría que adelantar las fechas propuestas por Brown para este dibujo, siendo más adecuado situarlo en torno a los años de 1660. [B.N.P.]

¹ Brown 1975, p. 237, n.º 14, lám. 13.



Francisco de Herrera el Mozo

Éxtasis de María Magdalena

Hacia 1660-65

Tinta parda a pluma y aguada de tinta parda, 250 x 180 mm

Madrid, colección Juan Várez

PROCEDENCIA | Colección Adolphe Stein, París, 1991; Kurt Meissner, Zúrich; Sotheby's, Londres, 8 de julio de 2004, lote 53 (escuela española del siglo XVII); colección Carlos Alberto Cruz (Herrera el Mozo).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Stein 1991, n.º 37 (Herrera el Mozo).

Este dibujo, característico de Herrera el Mozo, fue dado a conocer por Adolphe Stein en su exposición de dibujos españoles en la Galería Gismondi de París¹. Muestra el pasaje de la leyenda sobre la vida de la Magdalena en el que se cuenta que esta vivía retirada en penitencia en la cueva de Sainte-Baume, cerca de Marsella, y que unos ángeles la arrebataban de la tierra siete veces por día y la transportaban al paraíso para que escuchara los coros celestiales. Durante estos arrobamientos cotidianos de la santa, un sacerdote descubrió su retiro y ella le reveló la gracia divina, pues tenía ese privilegio².

La gran importancia de esta hoja reside en el hecho de ser uno de los escasos testimonios de dibujos preparatorios de Herrera para una pintura; en este caso, además, para una que se encuentra en paradero desconocido, pero que compareció en el mercado de arte madrileño³. De dicha obra se conservan varias fotografías en blanco y negro, entre ellas la que figuró en las subastas y en cuyo reverso se indica que hacia 1960 perteneció a la colección Wallace Simonsen de Brasil (fig. 48.1). El lienzo era de mediano tamaño (120 x 106 cm), y también muy característico de la etapa de Herrera en que se fecha esta hoja, hacia 1660-65.

La comparación entre el lienzo y el dibujo es interesante, pues se advierten las notables diferencias propias de un boceto o tanteo previo antes de abordar la composición definitiva. En el dibujo vemos a la Magdalena en estado de arrobamiento sentada a los pies de un árbol, mientras un querubín le ayuda a sostener la cruz que ella sujeta con su brazo izquierdo, y otro ángel, de mayor tamaño, trata de incorporarla asiéndola por la espalda, en un intento de elevarla a los cielos ante la atenta mirada de dos ángeles niños en gloria. En el lienzo, la Magdalena aparece recostada en diagonal sobre unas rocas y sujeta con ambas manos una cruz de unas dimensiones considerablemente mayores, que además incorpora la figura de Cristo crucificado. Los ángeles solo figuran en el rompimiento de gloria. El mayor de ellos, de gran porte, que va vestido, luce una espesa melena riza-

da y toca una mandolina, recuerda a algunos de los ángeles jóvenes músicos que hemos visto en los rompimientos del *San Hermenegildo* (cat. 20) y del *Éxtasis de san Francisco* (véase fig. 12). El grupo de querubines que revolotea bajo la presencia imponente del ángel joven y portan ramilletes y una corona de flores, remiten a los que veíamos en algunas de las estampas de Agostino Carracci, como la de los *Desposorios místicos de santa Catalina* sobre composición del Veronés⁴. Pese a las diferencias reseñadas entre el dibujo y el lienzo, encontramos una similitud llamativa en la zona del primer término, donde se dispone, en ambos casos y de modo parecido, un libro abierto junto a un cráneo.

Desgraciadamente, no podemos valorar el colorido de la pintura, que debía de ser deslumbrante como era habitual en Herrera, gran colorista, pero sí podemos apreciar el poderoso juego de contraluces. Estos ya se apuntaban en el dibujo mediante el plumado en retícula que se advierte en las zonas de sombra, un recurso propio de un grabador que sirve además para dotar de volumen a las figuras y de profundidad a la composición. El uso, en este caso, de una pluma de punta más fina permitió a Herrera crear verdaderas marañas de líneas acarameladas, tan queridas por él, no solo para resolver los cabellos de los angelotes, sino también la frondosa copa del árbol. Advertimos asimismo



Fig. 48.1 Francisco de Herrera el Mozo, *Éxtasis de la Magdalena*. Fotografía del lienzo desaparecido. Sevilla, Fundación Focus-Loyola, legado Alfonso E. Pérez Sánchez



en la Magdalena esa preferencia del Mozo por las cabezas de formas ovaladas y rasgos faciales resueltos con breves trazos o punteados. Se trata, en definitiva, de un dibujo vibrante, enérgico en su trazo y muy nervioso en su concepción, ideado con una gran rapidez, demostrativo, junto con ese *ductus* tan reconocible y personal, de la gran fuerza creativa de Herrera. [B.N.P.]

49

Francisco de Herrera el Mozo

El triunfo de la Cruz con instrumentos de la pasión y querubines

Hacia 1675

Tinta parda a pluma y aguada de tinta parda, 321 x 248 mm

Inscripción: En el verso, a tinta: «Originale di Tibaldi»

Londres, Victoria and Albert Museum, n.º inv. D.757-1886

PROCEDENCIA | Comprado por el Victoria & Albert Museum en 1886.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Ward-Jackson 1980, p. 95, n.º 839, inv. D.757-1886 (anónimo genovés del siglo XVII); Navarrete Prieto 2018, pp. 122-23, fig. 16 (Herrera el Mozo)

50

Francisco de Herrera el Mozo

El triunfo de la Cruz

Hacia 1675

Tinta parda a pluma y aguada de tinta parda; cuadriculado a lápiz negro e incisiones con estilete, 235 x 180 mm

Inscripciones: En tinta parda a pluma, en el ángulo inferior izquierdo: «bale 16 Rs»; a lápiz negro, casi perdido, en el ángulo inferior izquierdo: «Herrera»
Madrid, Museo Nacional del Prado, D000136

PROCEDENCIA | Colección Real. Fondos fundacionales. Fondo Antiguo, Inventario General, Sección 3.ª, Dibujos, grabados, acuarelas y miniaturas, 1879, n.º 117.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Sánchez Cantón 1930, vol. V, n.º 376; Mayer 1947, p. 326; Brown 1966, pp. 41-42; Pérez Sánchez 1972b, p. 95, n.º F.A. 81; Pérez Sánchez 1980, p. 78, n.º 149; Pérez Sánchez 1995, pp. 160-61, n.º 63; Rebolgar Antúnez 2012, pp. 76-77; Valdivieso 2015, pp. 119-20; García Baeza 2020, p. 143.

1 Stein 1991, n.º 37 (Herrera el Mozo).

2 Réau 1997, vol. II/vol. 4, p. 304.

3 Subastas Durán, Madrid: subasta 76, julio de 1976, lote 109, y subasta 96, enero de 1978, lote 77. Además de la fotografía que se encuentra hoy en el Archivo Alfonso E. Pérez Sánchez, el Archivo Mas conserva otro ejemplar (G-48080). Véase Valdivieso 2015, pp. 110 y 166.

4 La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando posee un ejemplar (GR-2014).

Estos dos dibujos son preparatorios para la misma composición, probablemente una pintura mural en la que Herrera representó el *Triunfo de la Cruz*, un tema que sabemos que abordó al fresco gracias a la mención que hace Palomino sobre el cerramiento de la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores en el colegio de Santo Tomás de Madrid¹. Jonathan Brown² relacionó esta mención del autor del *Parnaso español* con la hoja del *Triunfo de la Cruz* que conserva el Prado (cat. 50), que pensó que pudiera ser el dibujo preparatorio para dicha pintura mural, hipótesis que cobró mayor fuerza cuando localicé otra versión de esta escena³ en el Victoria & Albert Museum de Londres (cat. 49), donde aparecía catalogada como dibujo genovés de la segunda mitad del siglo XVII⁴. En ella se aprecian importantes cambios con respecto a la composición anterior, que obedecen principalmente a la presencia de los atributos relacionados con la crucifixión de Cristo y que portan los angelotes situados alrededor de la cruz: la escalera, la esponja ensartada en una caña, la lanza y uno de los clavos de la pasión, además de la corona de espinas que figura sobre la propia cruz. La hoja del museo londinense es de mayor tamaño, más detallada en su dibujo y no muestra la cuadrícula propia del traspaso a otro soporte que sí aparece en la versión del Prado, por lo que muy probablemente se trata de la primera idea, que fue luego modificada, eliminando estos atributos para dar paso a una composición mucho más despejada que pudiera percibirse con mayor claridad cuando se observara de abajo a arriba en la correspondiente capilla del colegio de Santo Tomás. Es evidente que para plantear su composición Herrera debió de haber hecho apuntes o recordar el fresco de Pietro da Cortona que representa a *San Miguel y ángeles con instrumentos de la pasión* para la bóveda de la sacristía de Santa Maria in Valicella de Roma (fig. 49.1).

El Mozo ya había trabajado en 1660-61 en la iglesia del colegio de Santo Tomás pintando el *Sueño de san José* (cat. 22) para el ático del retablo que había hecho su amigo el ensamblador Sebastián de Benavente para la capilla de San José. Herrera fue entonces responsable de parte de la decoración de la capilla, que completó posteriormente, en

torno a 1675-76, con dos pinturas sobre la pasión de Cristo que se instalaron, una frente a la otra, en las paredes de dicho espacio y que hizo en colaboración con Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia: *Cristo camino del Calvario* (cat. 36), que se ha restaurado ahora expresamente para esta exposición, y la *Presentación de Cristo al pueblo* o *Jesús sentenciado a muerte* (fig. 36.1), ambas en el Museo Cerralbo. El programa iconográfico de la capilla, que pertenecía a los alguaciles de corte y de cuya hermandad formaban parte los pintores madrileños, giraba en torno a



Fig. 49.1 Pietro da Cortona, *San Miguel y ángeles con instrumentos de la pasión*, 1633. Fresco. Roma, bóveda de la sacristía de Santa Maria in Valicella

la Santa Cruz⁵, pues el espacio albergaba una pieza del escultor Domingo de Rioja que representaba a Cristo crucificado con la Virgen de los Siete Dolores a sus pies junto a san Juan y María Magdalena, obra cuyo sentido quedaba coronado triunfalmente con el cerramiento de la bóveda en la que Herrera pintó el *Triunfo de la Cruz*, que desgraciadamente se perdió después del incendio de la iglesia el 13 de abril de 1872⁶ y del que creemos que estas dos hojas, ahora expuestas juntas por vez primera, fueron dibujos preparatorios. El conjunto se completaba con las escenas de las pechinas pintadas por Claudio Coello, enmarcadas en unas orlas de mano de Sebastián de Benavente y doradas por Felipe Sánchez, que se fechan hacia 1676, lo que nos ofrece un marco cronológico aproximado para las obras en la capilla⁷.

En estos dos dibujos se aprecia bien el trazo suelto y ágil de la pluma tan característico de Herrera, el tipo de querubines y ángeles jóvenes que nos son tan familiares y el uso una vez más de la aguada para potenciar los efectos pictóricos de ambas composiciones. Si las comparamos, vemos que apenas ha variado el ángel joven que centra la escena, que es el más elegante de todos los ángeles en su concepción y cuyo rostro es muy similar a los que hemos visto en el rompimiento de gloria del *San Herenegildo* (cat. 20). Alza su brazo derecho para sostener la cruz, al tiempo que agita sus piernas para subrayar el movimiento ascensional de su vuelo, lo que hace que el faldellín que viste ondee al viento; esto proporciona un gran dinamismo a los plegados que parece que se muevan solos, efecto potenciado por el trazo de la pluma. El resto de los querubines y ángeles presentan muchas más variaciones, consecuencia, como decíamos, de la voluntad de hacer mucho más clara y descargada la composición del Prado, que creemos que debió de ser la definitiva por la cuadrícula que serviría para traspasarla a la bóveda.

La cofradía titular de la capilla había nombrado además a Herrera, junto a José Jiménez Donoso, mayordomo en 1678, probablemente cuando había concluido sus labores en este espacio. El puesto le obligaría a llevar en procesión el paso de la Virgen de los Siete Dolores, algo a lo que probablemente tanto él como Donoso se negarían, puesto que se trataba de una obligación gremial que iba en contra de la reivindicación de la nobleza del arte de la pintura, hecho que ya había sido objeto de pleito en un proceso en el que se vieron implicados otros artistas⁸. [B.N.P.]

1 Palomino [1715-24] 1947, p. 1021.

2 Brown 1974, pp. 130 y 133.

3 Navarrete Prieto 2018, pp. 122-23, fig. 16.

4 Ward-Jackson 1980, p. 95, n.º 839, inv. D.757-1886. La atribución de este dibujo a Francisco de Herrera el Mozo se debe a Roberto Alonso del Moral.

5 Rebollar Antúnez 2012, pp. 76-77; García Baeza 2021, pp. 131-48.

6 García Baeza 2021.

7 Agulló y Cobo 1978b, p. 28; Cruz Yábar 2013, pp. 446-47.

8 Moreno Puertollano 1986, pp. 61-62.



CAT. 49



Francisco de Herrera el Mozo

Cristo y Simón el Cirineo camino del Calvario

Hacia 1668-75

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda; cuadriculado a lápiz negro, 207 x 225 mm

Inscripciones: A lápiz negro en la parte inferior izquierda: «Taddeo», y en grafía moderna: «14». En tinta parda a pluma: «4Rl»

Florenia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 778 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florenia, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Santarelli, Burci y Rondoni, 1870, p. 67, n.º 14 (Taddeo Zuccaro); Navarrete Prieto 2016, pp. 231-32, n.º 118 (Francisco de Herrera el Mozo).

Esta hoja forma parte del conjunto de dibujos españoles de los Uffizi pertenecientes a la colección Santarelli, en cuyo catálogo figura como de mano de Taddeo Zuccaro¹. Sin embargo, cuando tuvimos ocasión de estudiar dicha colección², comprobamos que se trata de uno de los dibujos que con más claridad se pueden atribuir a Herrera el Mozo, sobre todo por el característico enmarañamiento de líneas con el que se ha resuelto la composición, aplicadas con la pluma con gesto rápido y vibrante. Tanto el tipo del Cristo como el del Cirineo son muy habituales en su repertorio, sobre todo el del Cirineo, que presenta el típico rostro ovalado, cabellos rizados y ras-



gos abocetados en los que destaca la nariz triangular. El trazo nervioso y quebrado con el que se ha modelado la manga de la túnica de Cristo es característico en el repertorio del Mozo desde su periodo romano. La composición ha sido primero esbozada de forma rápida a lápiz negro y posteriormente repasada con pluma de punta metálica a base de trazos rápidos y líneas quebradas que, como hemos visto en otras ocasiones, realzan la aplicación de la aguada, sobre todo en el cuerpo arrodillado de Cristo, que parece desfallecer por el peso de la cruz. Aquí el registro de Herrera es muy similar al que vemos en el dibujo de la *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* de la Albertina de Viena datado en 1668 (cat. 59), por lo que retrasamos ahora la fecha de esta hoja, que consideré anterior en mi citada publicación de 2016. Corrobora también esta datación más tardía la relación compositiva de dicha hoja con la pintura de *Cristo camino del Calvario* que Herrera ejecutó para la capilla de la Virgen de los Siete Dolores del colegio de Santo Tomás de Aquino en Madrid y que sabemos se sitúa en torno a 1675-76 (cat. 36 y fig. 51.1). En este lienzo, la posición del Cristo está invertida, al igual que la del Cirineo, pero es evidente que hay una vinculación incluso en la forma de trazar la musculatura de los brazos de este último.

Es muy posible que este dibujo sea preparatorio para una pintura por la cuadrícula que indica que serviría para traspasarlo a otro soporte. Como hipótesis, pensamos que puede haber sido el dibujo preliminar para la obra que Palomino describía como un «cuadro de Jesús Nazareno caído con la cruz a cuestras y ayudándole el dichoso Cirineo tan superiormente conducido y observado de luz, que parece de Tiziano»³. No sería extraño que este lienzo fuera el que en el inventario de 1733 del pintor Teodoro Ardemans, gran admirador y defensor de nuestro artista, figuraba como «una pintura de nuestro señor con la cruz a cuestras y Simón Cirineo, original de don Francisco Herrera, de dos varas y tercia de alto y siete cuartas de ancho, con marco tallado y dorado»⁴, y que se tasó en 2.200 reales de vellón. [B.N.P.]

1 Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 67, n.º 14.

2 Navarrete Prieto 2016, pp. 231-32, n.º 118.

3 Palomino [1715-24] 1947, p. 1022.

4 Agulló y Cobo 1978a, p. 206.

Fig. 51.1 Detalle de cat. 36



Francisco de Herrera el Mozo

Estudio para una carta ejecutoria de hidalguía

Hacia 1675-85

Tinta parda a pluma, 336 x 247 mm

Florenia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,
n.º inv. 10243 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florenia, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 701, n.º 13 (Herrera el Viejo); Ferri 1890, p. 360 (Herrera el Viejo); Parigi 1951, p. 75, n.º 466; Brown 1974, p. 134, fig. 92 (Herrera el Mozo); Garvey 1978, pp. 34-35, lám. VII (atribuido a Herrera el Mozo); García Baeza 2016a, pp. 390, 624-25, fig. 174.

Este estudio, considerado de Francisco de Herrera el Viejo en el antiguo catálogo de la colección Santarelli, fue sin embargo atribuido a su hijo Herrera el Mozo por Brown, quien consideró que debía tratarse de un dibujo preparatorio para ser grabado, probablemente con destino a un libro de contenido militar¹. Razonaba el historiador la correcta atribución de este dibujo al Mozo por su relación en alguno de los motivos, como los amocillos alados, con los que figuran en el dibujo de la *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* de la Albertina de Viena (cat. 59) donde, efectivamente, los que vemos estirando una piel en la parte inferior se asemejan al que aquí toca el tambor. Este tipo de ángel alado se localiza en la obra del Mozo al menos desde 1656-57, fecha en que se pintó el *Éxtasis de san Francisco*, donde lo vemos en el rompimiento de gloria (véase fig. 12). Ejemplos

de cómo perduran estos elementos en su lenguaje artístico, son las aguadas preparatorias para tapices del British Museum (cat. 53-54), que consideramos de sus últimos dibujos y donde nuevamente encontramos este tipo de ángel alado.

En la amplia cenefa que enmarca esta composición se advierten motivos propios de un militar o general de artillería, tales como cañones, barriles con munición, armaduras y un yelmo adornado de plumas y acompañado de trofeos, trompetas, banderolas, lanzas y una alabarda. En el interior de la cenefa se inscribe una orla con filacterias al viento sostenida por dos querubines y de la que sobresalen los extremos superior e inferior de una cruz de la Orden de Santiago, por lo que debe ser la insignia nobiliaria de un caballero perteneciente a dicha institución y cuyo nombre, muy probablemente se inscribiría en el cuerpo en blanco de la orla; por todo ello, deducimos que este estudio podría ser una carta ejecutoria de hidalguía. Bajo la orla se aprecia el esbozo de un paisaje en perspectiva enmarcado por sendos árboles en el primer plano, cuyas hojas se han resuelto mediante una maraña de líneas muy propias del *ductus* de Herrera. El artista delineó este estudio con una pluma de trazo especialmente fino, lo que denota clarísimamente que se trata de un dibujo preparatorio para pasar a grabado. También lo indica el plumado en forma de retícula para generar las sombras, como se aprecia en el pecho del angelote que toca el tambor, en los cañones y en los cueros recortados de la orla, e incluso en la proyección en perspectiva del marco de la cenefa, aspecto este último que confirma la obsesión de Herrera por el dominio de la perspectiva, y, por tanto, del estudio de las matemáticas. [B.N.P.]

¹ Brown 1974, p. 134.





53

Francisco de Herrera el Mozo

Estudio para un tapiz con escudo nobiliario de la Orden de Santiago

Hacia 1675-85

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguadas de colores, 136 x 479 mm

Inscripción: En el verso «A», «Dos Anas», «2» y «sieteanas»

Londres, The British Museum, n.º inv. 1914,0901.2

Estas dos aguadas son testimonio excepcional de las dotes de colorista de Francisco de Herrera el Mozo¹. Jonathan Brown², que las atribuyó a este artista, las consideró estudios para un «*over mantle*» (repisa ornamental), y señaló que las inscripciones de las letras capitales «A» y «B» en el reverso indicarían su condición de pareja en la decoración correspondiente a la que irían destinadas. Las cinco acuarelas de escenografías para la obra teatral *Los celos hacen estrellas* (cat. 65) ya evidenciaban la solvencia de Herrera en el manejo de la aguada de colores aplicada con el pincel —con la que conseguía unas calidades prodigiosas poco habituales en los dibujantes españoles—,

54

Francisco de Herrera el Mozo

Estudio para un tapiz con espejo

Hacia 1675-85

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguadas de colores, 137 x 477 mm

Inscripciones: En el verso inscrito «B», «Dos Anas», y «Siete Anas»

Londres, The British Museum, n.º inv. 1914,0901.3

PROCEDENCIA | Adquirido por el British Museum en 1914.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Brown 1974, pp. 134-35, notas 36 y 37, figs. 93-94;

McDonald 2012, pp. 108-9, fig. 45.

y mostraban soluciones y ambientes en algunos detalles que se anticipan a lo que será la estética rococó, especialmente en el rico colorido, en el que se distinguen tonos rojos, azules, verdosos, calabazas, sonrosados, pardos y grisáceos. Es precisamente este aire el que se respira en estas dos aguadas, que deben ser preparatorias para tapices, porque la unidad de medida que aparece en los reversos, el «Ana», es la que utilizaban los fabricantes de tapices. Un «Ana» equivalía por lo general a la longitud del brazo de un hombre desde el codo hasta la punta del dedo corazón, aproximadamente 457 mm, por lo que si las medidas que se dan en el reverso de estas dos hojas



son «Dos Anas» y «Siete Anas», es evidente que remiten al alto y ancho, ya que se trata de composiciones alargadas, y que las medidas totales de los tapices serían de 91,4 x 319,9 cm, medidas lógicas para unas piezas que funcionarían como sobrepuestas, posiblemente de alguna residencia o palacio nobiliario perteneciente a un caballero de la Orden de Santiago por la presencia, en el primer diseño, de un escudo nobiliario tras el que sobresalen los extremos de la cruz de la orden (cat. 53).

En la primera acuarela, inscrita en un marco, se representa una especie de ménsula arquitectónica moldurada de la que penden tres ramilletes de flores rojas anudados con una cinta azul —dos en los extremos y uno en el centro— y en la que se han dispuesto cuatro angelotes alados similares a los que veíamos en el dibujo para la carta ejecutoria de hidalguía (cat. 52), y que aquí revolotean en torno a un escudo nobiliario rodeado de elementos militares, como una alabarda, banderolas, un tambor, un guante y una trompeta. Los angelotes del centro portan una filacteria azul, mientras los situados en los extremos juegan respectivamente con una trompeta y un yelmo tocado de plumas. En el centro del escudo aparece una H, cuyo significado es incierto. La segunda acuarela, concebida junto con la anterior a modo de *pendant*, presenta una ménsula similar que contiene también cuatro angelotes que revolotean ahora en torno a un espejo con moldura de laurel y del que pende una guirnalda de frutas. Dos de los amorcillos sujetan también sendos extremos de una filacteria azul, haciendo claramente juego con los que hemos visto en el

estudio anterior. De dicha filacteria azulada, que le da un toque colorista de gran efecto a la composición, cuelga el espejo a través de una anilla. Encontramos también los tres ramilletes que aparecían en la primera aguada. En ambos estudios, Herrera supo graduar muy bien las luces y las sombras para generar poderosos efectos de contraluz, pero sobre todo para crear espacio en torno a los objetos que se disponen en las ménsulas, dotando así de profundidad a las composiciones.

Sabemos que el 9 de noviembre de 1684 Francisco de Herrera libraba 6.000 reales de vellón a Pedro de Mier por sus trabajos en la tapicería para el palacio de los duques de Uceda, que en esos momentos se estaba habilitando como residencia de la Reina Madre bajo la supervisión del Mozo como maestro mayor de Obras Reales³. Sin poder asegurar nada al respecto, es posible que estas dos aguadas estuvieran relacionadas con este u otro encargo para suministrar diseños para tapices, y que Herrera, en calidad de maestro mayor, se encargara personalmente de su ejecución, siendo estas dos hojas testimonio de ello. [B.N.P.]

¹ McDonald 2012, pp. 108-9.

² Brown 1974, p. 134, notas 36 y 37, figs. 93 y 94. Cuando las publicó no leyó correctamente la unidad de medida que aparece en el verso de las hojas, y que no son «varas» sino «Anas».

³ Documento fechado el 9 de noviembre de 1684 en Madrid: Libranza de Francisco de Herrera a Pedro de Mier por su trabajo de tapicería en el Palacio de Uceda. AGP, Administración general, leg. 730. Constan entregas sucesivas de dinero entre 1684 y 1685 a Pedro de Mier por sus trabajos de tapicería.



CON FELIX PAZ SIGLOS MUYCHOS
FESTEJE EL LAVREL LA PALMA
SIENDO AMOR DE LOS ALMA

6. Fiesta pública y escenografías teatrales

Las dotes de Herrera como dibujante le permitieron acometer una serie de encargos vinculados con las arquitecturas efímeras y la escenografía en los que demostró sus capacidades como artista inventivo y que quizá sean los que definan mejor que ningún otro el concepto de Barroco total que ilustra esta exposición. Los testimonios documentales con los que contamos, en los que se le reclamaba para dejar constancia de celebraciones de diversa índole, son pruebas lo suficientemente sólidas como para demostrar su dedicación y prestigio en este campo.

Un ejemplo lo encontramos en el encargo de una obra basada en un hecho real: el auto de fe celebrado en Sevilla en abril de 1660, espectáculo terrible que tuvo lugar en la plaza de San Francisco de Sevilla. Ahora sabemos que Herrera hizo efectivamente un dibujo de ese acontecimiento, pero que fue otro artista, cuya identidad desconocemos, el encargado de traspasarlo al lienzo. Precisamente dicho lienzo (fig. 58.1) es el único testimonio seguro que nos permite vincular el dibujo —que presentamos en esta exposición por vez primera y que hasta la fecha se ha creído que representaba un auto distinto— con esta celebración pública concreta.

Sabemos también que el Mozo realizó dibujos para carros procesionales, celebraciones conmemorativas de la Inmaculada Concepción y alegóricas de la ciudad de Sevilla. Sin embargo, no podemos relacionar estos dibujos con encargos concretos. Por el contrario, sabemos que en 1673, al poco de ser nombrado pintor de doña Mariana de Austria, ideó y levantó el túmulo funerario de la emperatriz Margarita Teresa de Austria que se había de instalar en la capilla del Alcázar, arquitectura efímera en la que el dibujo jugaría un papel fundamental, y de la que no nos han llegado testimonios gráficos.

Pero, sin duda, donde Herrera destacó como dibujante e iluminador fue en el campo de la escenografía teatral, creando los decorados que acompañarían las diferentes mutaciones en las escenas de las piezas teatrales representadas en el Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid, como la zarzuela de Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, estrenada el 2 de febrero de 1673. Es probable que el vínculo que posiblemente existía entre el artista y Pedro Calderón de la Barca no solo propiciara que este proyecto se le encargara a Herrera, sino el paulatino ascenso del sevillano en la corte. No hemos de olvidar que los primeros encargos de escenografías se le hicieron poco antes de ser nombrado pintor del rey Carlos II, el 24 de agosto de 1673, y que durante el reinado de dicho monarca las representaciones teatrales iban a tener un gran protagonismo. En lo que respecta a los conocimientos de Herrera en este campo, tampoco se puede obviar el hecho de que cuando el artista estuvo en Roma frecuentó a nobles como Paolo Giordano Orsini II, que fue promotor de espectáculos teatrales en los que la intervención de diferentes artistas fue clave, algo, por otra parte, que en Madrid tampoco era nuevo, como demuestra la actividad como inventor de mutaciones de Francisco Rizi. El éxito que Herrera cosechó con las escenas iluminadas para la pieza de Guevara, que se remitieron junto con el volumen de la obra a la corte vienesa de Margarita Teresa de Austria, sería por tanto clave en su consolidación como artista de corte. ● [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo

Diseño para un carro procesional con la escena de la Visión de san Juan Evangelista en la isla de Patmos y cinco variantes de plantas (recto)

Estudio de un desnudo masculino y de elementos decorativos (verso)

Hacia 1654-60

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 273 x 198 mm

Inscripciones: En el recto, a tinta parda, en la parte inferior izquierda, firma inserta en la primera planta del carro: «D. fran^{co} de herrera»

Nueva York, The Morgan Library & Museum. Purchased as the gift of Walter C. Baker, n.º inv. 1960.12

PROCEDENCIA | Yvonne French, Londres; Hans M. Calman, Londres, 1960; adquirido a Hans M. Calmann por Walter G. Baker por 375 libras como regalo para The Morgan Library, Nueva York, 1960¹.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Adams y Seilern 1961, pp. 89-91; Moskowitz 1962, vol. IV, n.º 945; Sánchez Cantón 1964, lám. 58 (Herrera el Mozo); *PML Acquisitions* 1969, p. 149; Stampfle 1974, n.º 31; Brown 1974, p. 138, nota g.; Garvey 1978, p. 35; Ball 1979, p. 71, n.º 39; Denison y Mules 1981, n.º 88; Pérez Sánchez 1986a, p. 252; Zeitler 2008, pp. 94-96; Banner 2010, pp. 93-95, n.º 26; Valdivieso 2015, p. 136; García Baeza 2016a, p. 550.

El origen del extraordinario y vibrante dibujo del boceto que vemos en el recto de esta hoja y que representa un carro triunfal con la aparición de la Inmaculada Apocalíptica a san Juan Evangelista en



la isla de Patmos, puede tener relación con alguna de las procesiones que se celebraron en Sevilla por la Inmaculada Concepción; mientras la autoría del diseño se explica probablemente como consecuencia del ingreso de Herrera como hermano en la Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla. La hermandad, cuyas insignias eran el Santísimo Sacramento y la Purísima Concepción, había jurado defender la pureza de la Inmaculada Concepción renovando sus votos periódicamente. Este compromiso se consumó con la creación de la «fiesta, voto, protección y patronato del día de la Virgen Santísima en el misterio de su Concepción sin mancha de Pecado Original» a partir de marzo 1653², que dio lugar a tres festividades marianas, una de ellas con procesión alrededor de las gradas de la Santa Iglesia. Sabemos que Herrera fue hermano de esta cofradía de 1655 a 1660, y que en buena medida ingresó en ella para conseguir el encargo del monumental cuadro del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21). No sería extraño pues que el artista ideara alguno de los carros triunfales para una de esas procesiones, como propuso Lisa A. Banner³. Pérez Sánchez⁴ relacionó este dibujo con uno de los Uffizi que representa un *Aparato para las fiestas de la Inmaculada* (cat. 56), que podría estar también vinculado con alguna procesión o celebración festiva y en el que, efectivamente, advertimos una técnica muy semejante a la que vemos aquí. De hecho, el basamento mixtilíneo en el que se apean las estructuras del carro en la hoja de Nueva York, y de la columna en el dibujo de los Uffizi, así lo confirma.

Este tipo de fiestas, cuyo objeto era la defensa de la pureza de la Virgen, no solo fueron frecuentes en Sevilla; también se celebraron, por ejemplo, en Valencia, como testimonia el libro de Joan Baptista de Valda⁵ que describe con todo detalle las solemnes fiestas que tuvieron lugar

Fig. 55.1 *Carro procesional del gremio de Roperos*, grabado calcográfico recogido en Joan Baptista de Valda, *Sole[m]nes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María...*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1663, fol. 463. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/28093





CAT. 55 (verso)

en 1663 y en las que procesionaron los carros de los diferentes gremios, que fueron recogidos en grabados por José Caudí. Uno de esos carros, el correspondiente al gremio de Roperos (fig. 55.1), no solo se adornaba con la escena de la visión de san Juan Evangelista, sino que la estructura de esta es similar a la de la hoja de Herrera. Dichas coincidencias confirman que, como se había pensado, el presente dibujo es un boceto para una carroza que desfilaría durante una festividad religiosa.

En este diseño, el artista sevillano presenta un trono sostenido por unos ángeles pareados que decoran la amplia peana sobre la que se asienta. Los ángeles se dividen en tres grupos, uno al centro y los otros dos en los extremos de dicha peana, de la que vemos, en la parte inferior del dibujo, hasta cuatro variantes de planta. Herrera aprovechó la primera de ellas, la de mayor tamaño, para insertar con orgullo su firma, precedida del 'don', circunstancia que puede explicar el hecho de que este sea uno de sus primeros dibujos que hiciera al llegar a Sevilla y que le serviría para darse a conocer. La peana va rematada de candeleros con velas que rodean el gran trono de nubes en el que se asienta san

Juan Evangelista, que está en actitud de escribir el libro del Apocalipsis y acompañado por su atributo, el águila situada a sus pies, que aquí aparece desplegando sus alas. Frente al santo —figura que se puede vincular con la que figura en parecida actitud en el lienzo del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* (cat. 21)— asciende una gran nebulosa con cabezas de querubines rematada por la Inmaculada Apocalíptica, que aparece vestida de sol pisando al dragón de siete cabezas y larga cola y rodeada de una aura de rayos flamígeros incandescentes, tal y como la describe el Evangelista en su visión. Estos rayos están trazados exactamente como los del dibujo del *San Elías* de los Uffizi (cat. 39), realizado, por lo demás, con una técnica similar. Es precisamente esto lo que nos hace replantearnos la cronología que se venía pensando para esta hoja. No creo que se trate de un dibujo fechado hacia 1660-71, como había propuesto Brown, sino que lo considero más temprano, probablemente trazado pocos años después de la llegada de Herrera de Roma, pues su estilo se vincula directamente con el que advertimos en varios de sus dibujos romanos, como los de las dos variantes de la

Asunción de la Virgen (cat. 18 y 19), de hacia 1653. En primer lugar, vemos que el artista ha empleado aquí una técnica similar a la de estos dibujos: el lápiz negro y la tinta parda a pluma de punta metálica fina aplicada con brío, generando una maraña deslumbrante de líneas para configurar y potenciar las partes esenciales del diseño, que quedan realzadas con la ayuda de la aguada. Esa maraña de trazos, que terminan por crear una nebulosa alrededor de las figuras del san Juan Evangelista y de la Inmaculada Apocalíptica, es una seña de identidad del artista que, como se advierte, rastreamos ya en sus dibujos romanos. Además, encontramos también en el trazo de las cabezas de los ángeles que sostienen el trono otro de los elementos que vinculan dichas cabezas con las de los ángeles músicos, muy abocetadas, que aparecen en el fondo del rompimiento de gloria del *Triunfo de san Hermenegildo* (cat. 20)⁶, lo que nuevamente nos ayuda a reorientar la fecha de esta hoja y situarla en años cercanos a 1654, sin descartar que fuera uno de los dibujos preparatorios para las fiestas con motivo de la revalidación del voto a la Inmaculada Concepción por parte de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla, de la que Herrera era cofrade. Considero más difícil de aceptar la hipótesis en torno a la cronología propuesta por Banner que, al igual que Brown, fechaba este dibujo hacia los años de 1670-71 por la relación entre las soluciones de plantas que aquí aparecen en la base del dibujo y la silueta de uno de los cartuchos que figuran bajo arcos en uno de los grabados que ilustran el libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, Al Nuevo Culto del señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León* (1671), en concreto el trazado sobre composición de Juan de Valdés Leal que representa la «Puerta principal de la Iglesia que sale a gradas enfrente del Triunfo». En realidad, esa solución es la habitual en los cartuchos, mientras en este caso se trataría de la planta de la carroza, o incluso de la estructura mixtilínea donde se asentaría el trono. [B.N.P.]

1 Procedencia elaborada por Banner 2010, pp. 93-95, n.º 26. El dibujo figuró en el catálogo de la galería del comerciante Hans M. Calmann. Véase *Old Master Drawings* 1960, n.º 21.

2 Jiménez Jiménez 2015, pp. 431-33.

3 Banner 2010, p. 93.

4 Pérez Sánchez 1982, p. 252.

5 Valda 1663.

6 Esta relación también ha sido señalada por Zeitler 2008, p. 94.

Francisco de Herrera el Mozo

Aparato para las fiestas de la Inmaculada

Hacia 1660

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 309 x 204 mm

Inscripciones: en tinta parda a pluma en la parte inferior izquierda: «erera»; a lápiz negro, en escritura del siglo XIX: «Pietro Neef. M.º 1650»

Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n.º inv. 8765 S

PROCEDENCIA | Donación Emilio Santarelli, Florencia, 1866 (Lugt 907).

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 588, n.º 1 (Peter Neef); Pérez Sánchez 1972a, p. 92, n.º 101, fig. 79 (Herrera el Mozo); Brown 1974, p. 138; Pérez Sánchez 1980, p. 77, n.º 147; Pérez Sánchez 1986b, p. 252; Pérez Sánchez 1995, pp. 156-57, n.º 61; Valdivieso 2015, p. 138; García Baeza 2016a, pp. 93-95, 554-55, fig. 42; Navarrete Prieto 2016, pp. 230-31, n.º 117.

A pesar de que esta hoja presentaba una antigua inscripción que la atribuía a Herrera el Mozo, en el catálogo de la colección Santarelli se consideró de mano del pintor holandés Peter Neef (1753-1796). La atribución definitiva del dibujo al artista hispalense se debe a Pérez Sánchez¹, quien además planteó la posibilidad de que fuera preparatorio para algunas de las arquitecturas efímeras que se levantaron en Sevilla y Madrid para conmemorar la promulgación el 8 de diciembre de 1661 de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen. Realmente, en Sevilla la pureza de concepción de la Inmaculada se venía celebrando desde años atrás por distintas hermandades, con procesiones y actos públicos. De hecho, hemos visto cómo las insignias de la Archicofradía Sacramental del Sagrario, en la que Herrera ingresó como hermano en 1655, eran precisamente el Santísimo Sacramento y la Purísima Concepción, y que desde marzo de 1653 la hermandad renovaba los votos todos los años con la «fiesta, voto, protección y patronato del día de la Virgen Santísima en el misterio de su Concepción sin mancha de Pecado Original»². En este sentido, creo que tanto este diseño, como el del carro triunfal con la visión de san Juan Evangelista en la isla de Patmos (cat. 55), y el de la Biblioteca Nacional de España que representa la *Apoteosis de la Iglesia de Sevilla* (cat. 57) deben ser estudiados en este mismo contexto. De hecho, Pérez Sánchez³ pensó que el dibujo de la visión de san Juan Evangelista y el que nos ocupa podrían pertenecer al mismo proyecto, precisamente por su vinculación con alguna de las arquitecturas efímeras levantadas con motivo de las celebraciones que promulgaban la pura y limpia concepción de María. Ahora pienso que las fechas de

todos estos dibujos deben adelantarse por sus características técnicas al periodo sevillano de Herrera y situarlos en torno a 1655-60⁴. Efectivamente, advertimos aquí, al igual que en los dibujos citados, el trazo enmarañado, nervioso y grácil de las líneas que caracteriza el movimiento de su pluma.

Se muestra aquí un monumento efímero erigido en honor de la Inmaculada configurado por una columna entorchada conmemorativa que se levanta sobre una base de estructura poligonal sobre la que se sitúa otra de sección mixtilínea similar a la que advertíamos en las diferentes opciones de plantas del carro de san Juan de la Morgan Library (cat. 55); este hecho reafirma nuestra idea de reunir los tres dibujos citados en una misma secuencia, y probablemente ideados para el mismo proyecto. Sobre esa base mixtilínea se levanta otro basamento cuadrangular donde se pueden ver dos niños desplegando una cartela en la que probablemente iría una escena; a su vez, sobre este basamento, descansa un pedestal sobre el que hace asiento la columna, rematada por un capitel y un arquitrabe con un corazón inflamado cruzado por dos flechas. Tras haber podido estudiar con detenimiento la imagen, advierto algo que no había sido señalado hasta ahora, y es que realmente la Inmaculada que remata la composición no está asentada sobre la columna sino que unos ángeles la están ayudando a posarse sobre ella mediante un artilugio triangular a base de cuerdas a las que está sujeta la Virgen, circunstancia que confirma la suposición de Pérez Sánchez de que este dibujo podría formar parte de un aparato festivo⁵ y ser por tanto una especie de boceto para una suerte de tramoya, aspecto que subraya las implicaciones teatrales que tenían estos espectáculos.

El pedestal cuadrangular sobre el que se asienta la columna está flanqueado por dos alabarderos que portan sendas banderolas, y sobre dicho pedestal, a ambos lados de la basa de la columna, las figuras de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria con cintas que se enredan en el fuste helicoidal que, a la manera de la columna trajana, parece contener grabados unos asuntos no identificados que deben tener relación con la Inmaculada. El rompimiento de gloria se inunda con ángeles músicos y santos acompañados de una multitud de cabezas de ángeles y serafines y de dos arcángeles que flanquean el capitel con entablamiento de la columna. Todos ellos están ejecutados con trazo nervioso y reposan sobre unas nubes bosquejadas con la maraña de líneas habitual en Herrera y que volvemos a encontrar en el dibujo del carro de san Juan y en el de la *Apoteosis de la Iglesia de Sevilla* (cat. 57). En el basamento poligonal sobre el que se levanta toda la tramoya vemos una sucesión de cadáveres amontonados, entre los que sobresale, en el extremo derecho, un personaje arrodillado que reza implorante y parece tener una flecha clavada en la espalda. Un poco más arriba, otro personaje esgrime una cruz, que intenta usar como anatema. Es, por tanto, un dibujo de una gran y compleja riqueza alegórica, cuyo significado debe ser todavía estudiado en detalle pero que, ineludiblemente, se incardina en el contexto inmaculadista hispalense. [B.N.P.]

1 Pérez Sánchez 1972a, p. 92, n.º 101, fig. 79.

2 Jiménez Jiménez 2015, pp. 431-33.

3 Pérez Sánchez 1986a, p. 252.

4 Adelanto así la cronología que dábamos en Navarrete Prieto 2016, pp. 230-31, n.º 117.

5 Pérez Sánchez 1980, p. 77, n.º 147.



Francisco de Herrera el Mozo

Apoteosis de la Iglesia de Sevilla

Hacia 1660

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda, 271 x 173 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/2/32

PROCEDENCIA | Colección Valentín Carderera, Madrid (Lugt 432).

Adquirido por el Estado español en 1867.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Barcia 1906, n.º 380; Brown 1966, pp. 37 y 40;

Pérez Sánchez 1986a, p. 247; Pérez Sánchez 1995, pp. 152-53, n.º 59;

Valdivieso 2015, p. 131; García Baeza 2016a, pp. 86, 89, 90, 91, 92, fig. 40.

Barcia identificó correctamente al autor de esta hoja con Herrera el Mozo y además señaló de manera convincente que podría tratarse de un dibujo preparatorio «para grabar estampa o para pintar alguna tramoya decorativa»¹. Por otro lado, Pérez Sánchez² lo vinculó con el diseño de *Aparato para las fiestas de la Inmaculada* (cat. 56) por la similitud de la técnica empleada, en especial por el uso del trazo acaracolado, e indicó que probablemente perteneciera a un conjunto de dibujos destinados a un mismo proyecto. Con respecto a la otra posibilidad planteada por el citado autor, sobre que esta *Apoteosis* tuviera que ver con las fiestas para la canonización de san Fernando, no creo que sea posible porque se trata de un dibujo muy anterior en fechas y no hay en él ninguna alusión al rey santo. Me parece más plausible la interpretación que ha hecho García Baeza³, quien identifica la figura central no con la ciudad de Sevilla, sino con la Iglesia hispalense representada como si fuera una matrona romana portando en su mano derecha la cruz patriarcal y en la izquierda el escudo del cabildo catedralicio de Sevilla con la Giralda flanqueada por jarrones de azucenas y, tras la matrona, un guerrero que porta un escudo y una rama de olivo. Pienso que la identificación es acertada, toda vez que la composición tiene un claro sentido eucarístico y, por tanto, tendría que ver, como los otros dos dibujos estudiados anteriormente (cat. 55 y 56), con alguna festividad o acontecimiento vinculados a la Archicofradía Sacramental del Sagrario, en concreto con las procesiones anuales realizadas desde 1653 en honor a la Inmaculada Concepción. Este punto vendría avalado por la presencia de las dos figuras que se

encuentran a un lado y otro de la alegoría de la Iglesia de Sevilla, a la que ofrecen protección situando por encima de su cabeza unos nimbos o discos. La figura que se encuentra a su derecha es una alegoría de la Fe por los ojos vendados, y porta el estandarte con la Eucaristía, que es precisamente la insignia de la Archicofradía; y a la izquierda de la Iglesia, la alegoría, probablemente, de la Esperanza, que lleva también una banderola con la otra divisa de la hermandad: la Inmaculada Concepción. Las acompañan unos niños a sus pies, con unas filacterias en las que posiblemente se inscribirían los nombres de estas alegorías. En la parte inferior del dibujo aparecen tres figuras sedentes, identificadas por sus atributos con las virtudes cardinales: de izquierda a derecha, la Justicia con la balanza y la espada, la Fortaleza con la columna y, por último, la Prudencia con el espejo. A sus pies, igualmente, unos niños con filacterias en las que se inscribirían los nombres de las virtudes. La parte superior del dibujo se corona con un rompimiento de gloria con numerosos niños que llevan en sus manos los diferentes atributos eucarísticos —uno porta el cáliz sobre una patena, otro una tiara, otro lleva el acetre con el hisopo y también podemos identificar uno con un incensario—; y dos más rematando la composición con una gran filacteria, también vacía de texto, tendida de lado a lado.

El programa iconográfico desplegado aquí avala la teoría de que realmente esta hoja puede tener que ver con alguna celebración vinculada a la Archicofradía Sacramental del Sagrario. Esto no excluye la posibilidad de que se trate de un dibujo preparatorio para un grabado o ilustración, aunque ese tipo de diseños suelen mostrar un trazo mucho más limpio, mientras el enmarañamiento de líneas que aquí se advierte dificultaría su paso a la plancha mediante el buril. Lo que queda claro es que el trazo eléctrico, nervioso y vibrante que da lugar a un auténtico enjambre de líneas, constituye una indudable seña de identidad del lenguaje gráfico de Herrera en sus años sevillanos, cuando todavía se mostraba apegado a la técnica que hemos visto en sus dibujos romanos, y que encontramos igualmente tanto en el dibujo del *Aparato para las fiestas de la Inmaculada*, como en el que representa un carro con la visión de san Juan Evangelista en Patmos (cat. 55 y 56), y que también estarían relacionados con este desde el punto de vista temático. [B.N.P.]

1 Barcia 1906, n.º 380.

2 Pérez Sánchez 1986a, p. 247.

3 García Baeza 2016a, pp. 91-92.



Francisco de Herrera el Mozo (aquí atribuido)

Auto de fe celebrado en Sevilla el 13 de abril de 1660

Hacia 1660

Lápiz negro, pluma aguada de tinta parda repasada con estilete,
297 x 542 mm

Londres, The British Museum, n.º inv. 1850,0713,5

PROCEDENCIA | Adquirido por el British Museum a Henry Graves & Co, Londres, en 1850.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | McDonald 2012, pp. 31-32, fig. 13 (atribuido a Diego Velázquez).

El 3 de agosto de 1660 el tribunal de la Santa Inquisición de Sevilla consultaba al Consejo de la Suprema Inquisición si la persona idónea para pintar un lienzo sobre el auto de fe que se había celebrado en la plaza de San Francisco de Sevilla el 13 de abril de ese año era Francisco de Herrera el Mozo, quien había regalado a dicho tribunal¹ un dibujo que representaba ese acto. En el documento remitido al Consejo se dejaba claro que el dibujo era un regalo de Herrera², al que además se le califica como «el pintor de más fama de esta ciudad». El artista declinó finalmente ejecutar el lienzo, bajo el pretexto de que en aquella época pintaba poco —«respecto del poco que se da a la pintura»—, aunque en realidad no había sido posible convencerle



de que lo ejecutara por menos de 200 pesos. Finalmente, el propio Herrera escogió a un artista, cuya identidad desconocemos, para que acometiera la tela según el mencionado dibujo. Gracias a esta pintura, que hoy se encuentra en una colección nobiliaria de Sevilla³ (fig. 58.1), podemos asegurar que el dibujo que conserva el British Museum representa el auto de fe sevillano y no el celebrado en la plaza Mayor de Madrid, como se pensaba⁴; y, por tanto, que Francisco de Herrera el Mozo es el autor de dicho diseño. Este es un documento histórico de primera mano, porque sigue de cerca las descripciones que del auto celebrado en Sevilla aparecen en una *Relación* que conserva la Biblioteca Capitular Colombina⁵, y en un manuscrito del Archivo Histórico Nacional⁶, en el que se narra con todo detalle la procesión y celebración de la ceremonia, en la que fueron juzgados sesenta y cuatro reos en la plaza de San Francisco, convertida en un enorme escenario teatral al aire libre⁷.

El dibujo presenta en el centro una marca que lo recorre en vertical y que indica claramente que estuvo doblado por la mitad. Por el tipo de marca y las roturas que se advierten, quizás estuvo cosido a un legajo o libro, del que se desprendió o arrancó en algún momento, o incluso pudo acompañar alguna de las relaciones del suceso. En la escena no aparece ninguna referencia urbana, lo que ha dificultado la identificación del lugar donde suceden los hechos, pero al compararla con la pintura citada, no cabe duda de que el espacio que representa es la plaza de San Francisco de Sevilla, que es la que aparece en el lienzo, pues en este se ven a lo lejos la Giralda y la cúpula del Sagrario de la catedral hispalense. También se aprecian en la pintura las edificaciones que

Fig. 58.1 Autor sevillano desconocido, *Auto de fe celebrado en Sevilla el 13 de abril de 1660*, h. 1660. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Sevilla, colección particular



rodeaban el perímetro de la plaza, espacio donde se celebraban estos actos y otros espectáculos de carácter diverso⁸. Se sabe que el gran tablado, el graderío y la arquitectura efímera levantada en la fachada del ayuntamiento corresponden al arquitecto Pedro Sánchez Falconete⁹.

En el dibujo, sobre esa gran tarima o tablado que servía de escenario para el auto se alzan dos gradas, situadas una frente a la otra, en las que se distribuyen los diferentes protagonistas de la escena. En el centro podemos identificar sin dificultad, a ambos lados del altar sobre el que reposa una cruz, los dos púlpitos cilíndricos presididos por sendos dominicos y, entre ambos, los dos enormes blandones de plata sobredorada labrada que portaban las velas. Ante el altar se alza una gran cruz con un velo transparente, que debe ser la que se describe en la mencionada *Relación* como de plata sobredorada, perteneciente a la iglesia parroquial de Santa Ana y que iba cubierta para la ocasión con un velo negro transparente sobre manga de terciopelo morado¹⁰. Asimismo, vemos, justo delante de la cruz, en el patíbulo que aparece también descrito en las crónicas, al reo que iba a ser ajusticiado identificado con un sambenito. Detrás de él se eleva un graderío monumental en forma de pirámide donde aparecen sentados todos los reos —entre los que figuran las estatuas de los que no estaban presentes— con sus sambenitos y capirotos. En los primeros asientos de ese graderío se

adverten algunos alguaciles y caballeros de órdenes militares. El dibujo muestra un gran detalle, por lo que nos sirve para distinguir la presencia de diferentes grupos sociales, estamentos y autoridades representados, que podemos identificar con precisión gracias a la leyenda que figura en el margen inferior derecho en el cuadro.

Otro aspecto que llama la atención en el dibujo, y que se conserva en el lienzo, es la enorme vela que se anudaba desde la cornisa del ayuntamiento hasta la de los edificios fronteros y que servía para cubrir toda la plaza. También advertimos un especial cuidado en el trazado de las líneas —en las que incluso se aprecia la huella del estilete— para definir las formas y representar la perspectiva. Esta aparece perfectamente definida mediante la proyección de líneas visibles en el graderío de autoridades, dividido por una escalera central en cuyo remate se sientan, bajo dosel, los inquisidores, a la derecha de los representantes de la real audiencia, y, en el extremo, los religiosos de Santa Ana y el Salvador. La atención a los detalles es un claro indicador de que Herrera hizo este dibujo al vivo. Así, se representan con especial concreción la puerta de entrada al escenario —que según se describe en las fuentes se encontraba en la calle de Sierpes— y los grupos de hombres y mujeres que aparecen en primer término y que en la pintura han sido sustituidos por carruajes. La estructura de la actual plaza de San Francisco,

que conserva su trazado y perímetro, permite situar perfectamente todos los elementos que aparecen en el dibujo. Por otro lado, la técnica de la aguada no solo sirve aquí para dar cuerpo a los diferentes personajes, sino para indicar la proyección de sus sombras, que parecen estudiadas de forma presencial, lo que, una vez más, sería prueba de que Herrera hizo del natural este dibujo, que ilustra uno de los autos generales más importantes que se recuerdan en las fuentes. [B.N.P.]

- 1 Véase la cronobiografía publicada en este catálogo.
- 2 González de Caldas 1984, pp. 247-48.
- 3 Portús 1989a, vol. II, p. 276, y Serrera 1989, pp. 102-3.
- 4 Agradezco a Fernando Marías que me señalara que este dibujo podría ser el que se menciona en el referido documento inquisitorial y que cabe la posibilidad de que la traza se deba a Herrera. La hoja había sido estudiada previa-

mente por McDonald (2012, pp. 31-32, fig. 13), quien identificaba la representación con un auto de fe en la plaza Mayor de Madrid. Sin embargo, indicaba que podía tratarse de un dibujo preparatorio para una pintura o grabado por lo cuidadoso del delineamiento de la perspectiva, hecho que finalmente hemos podido confirmar, al vincular el dibujo con la pintura.

- 5 *Relación de la Majestuosa Pompa y religioso culto con que en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla se celebró el Auto General de Fe el día martes 13 de abril del año 1660*, Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, signatura 55-5-26[1]. Esta relación ha sido estudiada por Montero de Espinosa [1849] 2009, pp. 78 y ss., y González de Caldas 2000, pp. 532-44.
- 6 Japón Franco 2015, pp. 119-37.
- 7 Domínguez Guzmán 1988, pp. 217-30.
- 8 Ollero Lobato 2013.
- 9 Cruz Isidoro 1997, pp. 241-42.
- 10 La descripción de la cruz sigue el contenido del manuscrito conservado en el Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Inquisición, MPD.428, fol. 4. Estudiado por Japón Franco 2015, p. 122, y González de Caldas 2000, p. 535.

Francisco de Herrera el Mozo

Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria

1668

Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada parda y gris, 316 x 221 mm

Firmado: En la parte inferior, al centro: «D. fran^{co} de Herrera f. 1668»

Inscripciones: En la parte inferior derecha, sello del coleccionista, el príncipe Alberto de Sajonia-Teschen (Lugt 174)¹

Viena, Albertina, Graphische Sammlung, n.º inv. 13093

PROCEDENCIA | Príncipe Alberto de Sajonia-Teschen (1738-1822), Viena.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | *Exposición Histórico-Europea* 1893, n.º 554; Benesch 1964, n.º 230; Pérez Sánchez 1970, p. 85, lám. xxvii; Brown 1974, p. 134; Brown 1975, pp. 236-37; Garvey 1978, p. 34; López Torrijos 1985, p. 185; Pérez Sánchez 1986a, p. 250; López Torrijos 2002, p. 86; Pascual Chenel 2010a, pp. 136-37, fig. 11; Pascual Chenel 2010b, p. 145, fig. 86; Souto y Sancho 2010, pp. 60-61, fig. 11; Valdivieso 2015, pp. 139, 178-79; García Baeza 2016a, pp. 224-30; Navarrete Prieto 2021a, p. 319, fig. 3.

Este dibujo fue dado a conocer en la *Exposición Histórico-Europea* de 1893, en cuyo catálogo figuró con el número 554 de la sección austriaca dedicada a las pinturas de la colección de la Albertina, identificado como «Atlas entre la justicia y la fuerza, llevando el globo adornado de retratos del Rey y la Reina de España», y constando como expositor «S. A Imperial el Archiduque Alberto». Se trata de uno de los dibujos más interesantes del reinado de Carlos II, pues se

puede considerar como uno de los primeros retratos dobles del rey con su madre —que actuaba como regente desde enero de 1666—, como forma de legitimación de esta en el trono². El dibujo, de gran tamaño, se enmarca en la línea propagandística de la Monarquía hispánica, y es probable que fuera un encargo para remitirlo a la corte imperial de Viena con la intención de que fuera dado a la imprenta³. En él se dispone a la reina madre a la izquierda del rey, como era habitual en las efigies de los retratos dobles⁴, y ambos aparecen inscritos en un medallón con orla de laurel superpuesto al globo terráqueo que porta Hércules. El medallón está rematado por la figura alegórica de la Fama, que toca la trompeta y porta un cetro, y rodeado de cuatro angelotes que juegan con una filacteria en la que debía ir una inscripción. Flanqueando a Hércules aparecen las virtudes de la Justicia, con una balanza, y la Fortaleza, que sostiene una columna. Cierran la composición, en la parte inferior, dos amorcillos, similares a los que hemos visto en el *Estudio para una carta ejecutoria de hidalguía* (cat. 52). Se esfuerzan por estirar la piel del león de Nemea, del que se advierten perfectamente las garras, la cabeza y el rabo, como sucede en la que vemos en la parte inferior de la estampa de la *Alegoría del triunfo de san Fernando* (1671) y en cuyo interior se dispone una vista de la ciudad de Sevilla (cat. 61). Aquí, Herrera el Mozo utilizó dicha piel, que probablemente debería contener una inscripción alusiva al tema, para incorporar ostentadamente su firma y la fecha de ejecución del dibujo, 1668.

El contenido iconográfico de esta hoja, estudiado por diferentes autores, tiene un gran interés porque Hércules era uno de los pilares de la Monarquía hispánica. Entre los antecedentes donde aparece esta





Fig. 59.1 Francesco Villamena según Francesco Albani, *Alegoría del cardenal Pompeo Arrigoni*, h. 1596-1616. Grabado calcográfico, 305 x 456 mm. Londres, The British Museum, n.º inv. 1874,0808.1537

Fig. 59.2 Luisa y Lucas Valdés, *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* en una *Carta ejecutoria de hidalguía de Fernando de Villegas, marqués de Paradas*, fol. 3r, 1676. Tinta parda a pluma sobre pergamino, 310 x 220 mm. Colección particular



figura sosteniendo el globo terráqueo está el retrato alegórico de Carlos V de Parmigianino, de hacia 1530⁵, si bien el que se ha puesto en directa relación con esta iconografía ha sido el tapiz en el que se representa a «Atlas sujetando la esfera terrestre», atribuido al taller bruselense de Georg Wezeler (o Joris Vezeleer) y que forma parte de la serie de *Las Esferas*, tejida antes de 1543 y conservada en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional⁶. También se ha querido asimilar la figura del atlante de esta *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* a la de don Juan José de Austria, fundamentando esta suposición en el conocido grabado de Pedro de Villafranca de 1678 donde Hércules aparece sosteniendo la esfera del mundo con una representación del monarca en su interior⁷. Anteriormente se había pensado que Herrera tomó la figura del Hércules de una de las pinturas al fresco de Annibale Carracci que decoran el Camerino Farnese de Roma⁸ y que fue grabado por Pietro Aquila, en concreto la escena que representa a Hércules sosteniendo la esfera celeste; y también se ha planteado la posibilidad de que el artista hispalense pudiera haber estudiado el *Hércules Farnesio* hoy conservado en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles, escultura que se conocía en el ambiente académico romano⁹. Como tuve ocasión de señalar recientemente¹⁰,

creo que es más fácil explicar la fuente seguida por Herrera a través de la estampa de Francesco Villamena sobre dibujo de Francesco Albani de la *Alegoría del cardenal Pompeo Arrigoni* (fig. 59.1). En ella advertimos una figura de Hércules similar a la de Herrera, soportando un globo celeste que luce en su interior las insignias y el escudo del cardenal Arrigoni, quien fuera secretario de la Inquisición en Roma de 1605 a 1616. Pero lo que creemos que es decisivo en la comparación es la presencia, en la estampa, de Mercurio y Apolo a un lado y otro del globo, que en el dibujo del Mozo se han transformado en alegorías de las Virtudes, y de los *puttis* con una filacteria coronando la esfera, además de los que figuran en la parte inferior, cuatro portando escudos y los dos que aparecen de pie en los extremos recorriendo el tapiz o telón teatral donde se representa la escena principal, idea no exenta de un fuerte carácter escenográfico, que el pintor sevillano reinterpreta transformando el tapiz de la estampa en la piel del león de Nemea que estiran los amorcillos.

Sobre la función de esta hoja, se han propuesto hasta la fecha diversas teorías, por ejemplo que se podría tratar de un dibujo preparatorio para la decoración efímera de unas fiestas públicas o para la portada de un libro¹¹. Ahora puedo aportar una evidencia que me lleva a

pensar que realmente se trata de un dibujo preparatorio para un grabado probablemente destinado a un libro. Se trata del dibujo a pluma parda sobre pergamino que figura en el folio tercero de la carta ejecutoria de hidalguía de Fernando de Villegas, marqués de Paradas, iluminada en 1676 por los hermanos Luisa y Lucas Valdés (fig. 59.2)¹². Dicho dibujo es una copia de este de la Albertina de Viena, lo que demuestra que fue una composición conocida en el obrador de los hijos de Juan de Valdés Leal, probablemente a través de una estampa que no se ha localizado. Es, además, interesante por la leyenda que aparece en el interior de la piel del león de Nemea: «DON CARLOS POR LA GRACIA D DIOS», que presumiblemente sería la que figuraría en el grabado que no he podido localizar. Por otra parte, esta copia a pluma es importante porque su estado de conservación es bueno, de modo que se aprecian algunos detalles que aparecen difuminados por la degradación de la tinta en el ejemplar que conserva la Albertina, por ejemplo, las figuras femeninas del fondo situadas tras Hércules, la indumentaria de Carlos II y de Mariana de Austria, e incluso la melena del monarca, cuya figura es más reconocible en esta versión a pluma que en el dibujo de la Albertina, donde aparece con el pelo corto. Aún así, la calidad técnica de esta última hoja es superior, con un dibujo mucho más detallado, en el que se reconoce el trazo nervioso propio de Herrera y el uso de la

aguada para dar mayor cuerpo a las figuras. En definitiva, se trata muy probablemente de un dibujo que el pintor sevillano idearía para posicionarse mejor en la corte, y en un momento, 1668, en el que ya había usado el título de pintor de su majestad —por ejemplo, en 1665, cuando concluyó las pinturas al fresco de la cúpula de Nuestra Señora de Atocha, como demuestra la documentación. El hecho de que aquí incluyera orgullosamente su nombre en un lugar central es un indicio claro de su deseo de darse a conocer y de ascender como pintor del rey, como así fue en 1673. [B.N.P.]

- 1 Agradezco al profesor Achim Gnann, conservador de dibujos de la Albertina, la información relativa al sello de procedencia del dibujo.
- 2 Pascual Chenel 2010b, pp. 45-52.
- 3 García Baeza 2016a, p. 226.
- 4 Pascual Chenel 2010b, p. 136.
- 5 Falomir 2000, pp. 162-65.
- 6 Mínguez 2013, p. 101.
- 7 Marías 2017, p. 50.
- 8 López Torrijos 1985, p. 185.
- 9 García Baeza 2016a, p. 230, nota 9.
- 10 Navarrete Prieto 2020, pp. 320-21.
- 11 Benesch 1964, p. 374, n.º 230; Pérez Sánchez 1970, p. 85; López Torrijos 1985, p. 185.
- 12 Navarrete Prieto 2022.

60

Francisco de Herrera el Mozo

Retrato ecuestre de Mariana de Austria, reina regente de España

Hacia 1668-71

Lápiz negro, 422 x 283 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, D005985

PROCEDENCIA | Adquisición con fondos del legado Villaescusa, Madrid, 1993.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL | Caylus 1992, n.º 10 (Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia); Mena Marqués 1993b, pp. 104-5 (Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia); Souto y Sancho 2010, pp. 58-60, fig. 10. (atribuido a Francisco de Herrera el Mozo); Zapata 2013, pp. 84-85, fig. 4 (Sebastián de Herrera Barnuevo); Oliván 2016, p. 232, fig. 14 (atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, pero con reminiscencias que remiten a Herrera el Mozo).

Aunque este dibujo se atribuyó a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) cuando en 1993 fue adquirido por el Museo del Prado, su estilo se aleja del que presentan los dibujos de este pintor. Así, Teresa

Zapata rechazó dicha autoría, pero propuso la de Sebastián de Herrera Barnuevo, que tampoco veo clara por la forma tan peculiar que tenía este artista de usar el lápiz negro. Fueron José Luis Souto y José Luis Sancho quienes acertadamente lo atribuyeron a Herrera el Mozo por sus similitudes con la hoja de la Albertina (cat. 59), sobre todo en la figura de la Fama tocando la trompeta y la configuración del rostro de la gobernadora.

Es muy probable que este retrato, de gran interés iconográfico y simbólico al presentar a Mariana de Austria en calidad de regente y tutora (1665-1675) —lo que nos proporciona un arco temporal para su datación—, fuera dibujo preparatorio para alguna celebración festiva, o incluso para un retrato oficial. Muestra a la regente montada a caballo, portando el bastón de mando y vestida de viuda, con un sombrero que cubre su toca de monja y un largo manto que sostiene un paje y que parece una amplia saya, como la que vestían las reinas consortes en su recepción pública¹. El caballo va enjaezado con una rica gualdrapa que cubre sus ancas y que se agita con el trote del caballo, recurso que sirve para acentuar la sensación de movimiento y verismo de la composición. Rematando esta aparece la alegoría de la Fama tocando la trompeta con una mano mientras con la otra se dispone a depositar sobre la

cabeza de Mariana la corona real y otra de laurel. Esta iconografía sigue de cerca la obra de Sébastien Bourdon, *Cristina de Suecia a caballo*, de 1653-54 (Madrid, Prado), que en 1666 colgaba en un lugar preeminente en el Real Alcázar, donde Herrera lo debió ver y estudiar para componer la imagen de magnificencia con la que quiso presentar a Mariana en esta hoja, con el fin de subrayar su autoridad frente al amenazante poder de don Juan José de Austria. Por otra parte, Laura Oliván² ha señalado certeramente que el caballo sigue el modelo invertido de la pintura de Rubens en la que este representó a María de Medicis como una matrona triunfante a caballo tras la toma de Juliers (París, Louvre) con objeto de legitimarla como regente francesa, sentido que Herrera también tomó de este precedente para ensalzar la figura de Mariana de Austria. En la obra del pintor flamenco aparece asimismo la Fama con una trompeta, si bien acompañada de otra figura alegórica, encargada de coronar de laurel a María de Médicis.

El dibujo muestra en su trazo características propias de Herrera sobre todo en el rostro ovoide del paje, muy familiar en su repertorio,



perfilado mediante golpes de lápiz para indicar ojos, nariz y boca. Por otro lado, las líneas paralelas oblicuas para dotar de volumen a las figuras son similares a las que vemos en el dibujo de un *Caballero desenvainando una espada* que conserva la Kunsthalle de Hamburgo y que Brown atribuyó a Herrera³ (fig. 60.1). Es muy probable que con dibujos como este y el de la Albertina, el pintor sevillano buscara posicionarse en la corte. Sabemos que gracias a Mariana de Austria se fue abriendo paso en palacio; de hecho, años más tarde obtuvo el respaldo de esta para hacerse con el proyecto de dibujos para la urna de san Fernando (cat. 63), por lo que es muy probable que estos diseños previos sean testimonios de la consideración que fue ganando Herrera en la corte y que le llevaron a alcanzar el puesto de pintor de la regente. [B.N.P.]

¹ Zapata 2013, p. 94, nota 23.

² Oliván 2016, p. 223.

³ Brown 1975, p. 239, n.º 13, lám. 12, y Hoffmann-Samland 2014, p. 253, n.º 171, atribuido —en mi opinión erróneamente— a Juan de Valdés Leal.

Fig. 60.1 Francisco de Herrera el Mozo, *Caballero desenvainando una espada*, h. 1665-70. Lápiz negro, 123 x 78 mm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, n.º inv. 38621



CAT. 60

6.1. *Las fiestas por el nuevo culto a san Fernando* (cat. 61-64)

El breve *Sanctissimus Dominus* promulgado por Clemente X en 1671 y que permitía el rezo al rey Fernando III el Santo en las iglesias de la Monarquía hispánica, impulsó a los capitulares de la catedral de Sevilla a dejar memoria de las fiestas de este nuevo culto con un libro escrito por Fernando de la Torre Farfán e ilustrado con cuidadas estampas, en cuya elaboración participaron Murillo, Luisa y Lucas de Valdés, Matías de Arteaga y el propio Herrera el Mozo, quien ideó la composición de la *Alegoría del triunfo de san Fernando*, grabada por Arteaga, e inventó y grabó la de la *Dedicatoria a Carlos II*.

Debido al prestigio que por aquellas fechas había alcanzado el Mozo —quien además se hallaba ya bien asentado en la corte—, también se le solicitó que ideara los dibujos preparatorios para la urna de plata donde debía reposar el cuerpo del rey santo, y que planteara una traza para el nuevo retablo de la Virgen de los Reyes, que había de albergar la urna. El decidido apoyo de Mariana de Austria a Herrera en esta empresa queda de manifiesto en el hecho de que la reina no tuviera ningún reparo en marcar estos diseños, enviados a Sevilla desde la corte, para asegurarse de que fueran los elegidos por los capitulares que habían de adjudicar el proyecto.

6.2. *Herrera escenógrafo* (cat. 65-66)

Francisco de Herrera el Mozo ideó las escenografías de la obra *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, que representó la compañía de Antonio Escamilla con música de Juan Hidalgo y que fue estrenada el 2 de febrero de 1673 en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid con motivo del 38 cumpleaños de la regente, Mariana de Austria. Conservamos una preciosa prueba de esa intervención en el manuscrito de la pieza teatral cedido excepcionalmente para la exposición por la Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Se conserva allí porque el libreto había sido enviado a la corte vienesa de Margarita Teresa de Austria, hermana de Carlos II y gran aficionada al teatro. Desgraciadamente, la emperatriz falleció antes de que el manuscrito llegara a su destino.

Este ejemplar es un testimonio único para el conocimiento del teatro del Siglo de Oro, pues documenta la zarzuela más antigua representada en España. Su argumento, que se inspira en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuenta los amores de Júpiter con la ninfa Ío, y en su narración la música juega un papel estructural clave por influjo de la ópera italiana.

La ilustración de la loa de apertura muestra la embocadura del teatro que Alonso Carbonel había diseñado para las bodas de Felipe IV con Mariana en 1649. Los pigmentos utilizados en las aguadas de las diferentes mutaciones han llegado hasta nosotros en un sorprendente estado de conservación, al igual que los dorados del artesonado mudéjar que cubre el Salón donde se representó la obra y cuyo tono dio nombre al espacio.

El trabajo del Mozo como inventor de escenografías —una faceta más de su personalidad creativa que lleva a considerarlo un artista total— no se limitó a esta obra, sino que participó en otras, como *El mérito es la corona* (1674) de Agustín de Salazar.

7. En defensa de los pintores-arquitectos: Herrera maestro mayor de Obras Reales

El 25 de agosto de 1677 se hizo efectivo, mediante real cédula expedida por Carlos II, el nombramiento de Herrera el Mozo como maestro mayor de las obras del Alcázar de Madrid y casas reales del Pardo y Campo y su contorno. Sustituía al anterior maestro, José del Olmo, quien, tras su caída en desgracia, había sido desposeído del cargo. El gran dominio de Herrera del dibujo, el prestigio que había alcanzado como diseñador de retablos y arquitecturas efímeras, el éxito que cosechó con sus diseños para la urna de san Fernando destinada a la catedral de Sevilla y su actividad en el Alcázar de Madrid como inventor de mutaciones escénicas serían factores decisivos a la hora de inclinar la balanza a su favor. Sin embargo, su nombramiento no estuvo exento de polémica. Ahora sabemos que Herrera fue el introductor de la columna o pilastra estípita en la retablística —y, por ende, en la arquitectura— en la península. Este y otros innovadores elementos los empleó en sus trazas (perdidas) para los retablos de la Virgen de los Reyes, de la catedral de Sevilla, y de Nuestra Señora de la Almudena, de Madrid (cat. 69). También potenció el empleo de la columna salomónica de orden gigante, que usó en el retablo de la iglesia del antiguo hospital de Montserrat (fig. 34). Si bien el retablo para la sede hispalense no se llegó a ejecutar y los otros no se conservan, todos ellos se convirtieron en referentes para los Churriguera. Esta concepción innovadora de la arquitectura por parte de Herrera fue precisamente la causa del debate larguísimo que tuvo lugar, previo a su nombramiento, entre sus partidarios, los arquitectos inventivos —en afortunada expresión acuñada por Beatriz Blasco— José Jiménez Donoso y Teodoro Ardemans, y sus detractores, los arquitectos prácticos, entre los que se encontraban José del Olmo y sus adeptos, que lo acusaron sin piedad de intrusismo profesional y de carecer de conocimientos para la construcción, en clara defensa de los intereses gremiales. Herrera contestó al ataque con una epístola que resume el debate entre los pintores y los arquitectos en defensa del carácter liberal de las artes y que, en buena medida, es un alegato en favor del artista total, modelo que el sevillano tenía presente desde su estancia en Roma (cat. 67).

Ya como maestro mayor de Obras Reales, Herrera abordó, posiblemente por decisión de Carlos II —y, quizás también, como sugiere Fernando Marías, del protector de Herrera don Juan José de Austria—, la planimetría de la basílica del Pilar de Zaragoza como propuesta alternativa a la planta tradicional ideada por el arquitecto aragonés Felipe Sánchez. La planta de Herrera —que exponemos ahora—, pulcramente delineada con pluma sobre pergamino, incorporaba una serie de novedades en la concepción del espacio, en cuya definición la luz jugaba un papel fundamental: su organización en dos ejes ortogonales, la disposición del crucero cupulado en el centro geométrico de la planta en la línea de Bramante, y la inserción de dos exedras, una en cada extremo longitudinal del templo, que remiten a modelos como el frente occidental de Santa Maria Maggiore de Roma y que acentúan la simetría y el carácter centrípeto del edificio.

El cabildo criticó esta concepción italianizante tan innovadora porque veía peligrar el protagonismo que en la antigua basílica tenía la Santa Capilla de la Virgen, espacio devocional por excelencia

por cuya integridad se temía. Con los años sobrevinieron además problemas de cimentación que hicieron que la planta tuviera que ser replanteada, tarea que recayó de nuevo en Felipe Sánchez, cuyo proyecto se aprobó el 23 de marzo de 1696. Pese al fracaso del proyecto de Herrera, el debate suscitado en el seno del cabildo es uno de los más interesantes para entender las diferentes concepciones arquitectónicas de la época, así como la admiración que por Herrera sentía Teodoro Ardemans, quien, aun reconociendo los errores del sevillano, defendió el esquema centralizado de cruz griega que este proponía invocando el precedente de la basílica romana de San Pedro del Vaticano y reafirmando, en su alegato de defensa: «la acreditada inteligencia y autoridad de un varón tan eruditísimo en todas las artes matemáticas como don Francisco de Herrera [...] cuya memoria merece ser respetada y atendida con veneración».● [B.N.P.]

Francisco de Herrera el Mozo

Memorial dirigido a Carlos II para la creación de una academia de matemáticas

Hacia 1680

Impreso, 300 x 220 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10838, fol. 373v

Este memorial que nos ocupa, así como el presentado por el pintor, sacerdote y canónigo Vicente Giner¹ en nombre de un grupo de artistas que se encontraba en Roma en 1680, han de considerarse conjuntamente. Ambos están dirigidos a Carlos II con el objeto de reclamar la creación de una academia de matemáticas. En el primero, firmado por Herrera en tanto maestro mayor de las Obras Reales, se reclama la formación de dicha academia en la Villa y Corte²; mientras que en el segundo, los artistas que lo suscriben, establecidos en Roma, se dirigen al monarca para que funde una academia en dicha ciudad —según el modelo de la que mantenía Luis XIV—, que contaría con la dirección de Herrera el Mozo desde Madrid, y la de Vicente Giner en Roma³.

Herrera ya había ejercido con anterioridad como presidente, junto a Murillo, de otra academia, la fundada en Sevilla en 1660 bajo la dirección de ambos, aunque a finales de ese mismo año el Mozo abandonaba la ciudad y sus obligaciones en la academia para trasladarse a Madrid. El papel de Herrera en la academia sevillana está relativamente bien documentado; sin embargo, no existen testimonios expresos sobre su ideario artístico, al margen de algunas líneas generales que pueden extraerse del memorial que lleva su firma. En él comprobamos cómo el

sevillano eleva la súplica desde la reivindicación, empleando un tono tan discursivo como autosuficiente, muy en la línea de lo que conocemos sobre su carácter por Palomino⁴.

Sin laudes ni proemios, el autor comienza sentenciando que el mayor perjuicio en la falta de comprensión de las artes es el no distinguir las mecánicas de las liberales, lo que conduce al terreno de lo especulativo y a confundir al verdadero artífice con el mero artesano. A partir de ahí, Herrera enarbola su alegato en defensa de la pintura y la arquitectura como artes liberales por lo que tienen de «ciencia *Mathemática*». Así, citando a Arquitas de Tarento, matemático contemporáneo de Platón, la pintura se vale de la geometría, la perspectiva y la óptica, como la propia arquitectura, bajo la que subyacen «otras artes sirvientes, y menores», como las del cantero, carpintero, cerrajero y algunas más, todas ellas «artes estructurarias, cuyos fines sirven de medios al arquitecto para conseguir su principal fin». Concluye Herrera diciendo que: «Por esta razón, los mayores pintores han sido arquitectos, porque uniendo las líneas al dibuxo han conseguido la mayor perfección». Y aduce como ejemplos a Durero, Vignola, Rafael, Perugino, Bramante y Miguel Ángel, de los que dice que practicaron no solo la pintura y la arquitectura, sino también la escultura. Presenta a continuación estas tres disciplinas «en tres círculos unidos», siguiendo el ejemplo de Vasari en su *Vida de Miguel Ángel*, que también recoge Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general para la estimación de las Artes...* (1600)⁵. Y para fortalecer su teoría a favor de la unión de las artes y del conocimiento de las matemáticas, se pregunta de forma retórica si es de mayor estimación «hacer una espada que saberla juzgar» o llamar al albañil «Arquitecto», ya que para él, la razón es clara: «porque si el que adorna la traza con el dibuxo no sabe *Architectura*, la corrompe; y si el que ha hecho la traza no entiende el dibuxo, tampoco sabe pedir lo que ha menester, y por esta causa sucede el ser las más trazas centones mal colocados, experimentán-

Johann Martin Lerch y Matthias Greischer
(grabadores) según Teodoro Ardemans
sobre diseño de Francisco de Herrera el Mozo

Retablo de Nuestra Señora de la Almudena

1686

Grabado calcográfico, 750 x 482 mm

Inscripciones: RETRATO DE N.ª S.ª LA REAL DE LA ALMUDENA. PATRONA.
DE MADRID. / Dn. Franco. de Herrera inventor ; Io. Mart. Lerch et Matt.
Greischer ff Vien Austr. ; Teodoro Arde manus delineavit. Anno 1686.
Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
GR-1323

PROCEDENCIA | Colección Antonio Correa

Según la información que Juan de Vera Tassis proporciona en su libro *Historia del origen, invención, y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena* (1692), Herrera el Mozo realizó la traza para un retablo en mármol y bronce dorado destinado a la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid. El retablo no se llegó a realizar por su elevado coste, pero esta estampa inédita confirma la noticia aportada por Vera Tassis y da testimonio de la idea del artista. La estampa, delineada por Teodoro Ardemans según diseño del propio Herrera, su maestro, permite apreciar el uso del estípite y las pilastras cajeadas, elementos que Herrera —su introductor en la arquitectura hispánica— defendió en este y otros proyectos. Significativos son los pedestales para las esculturas y la disposición en la portezuela del sagrario de una pintura con el sueño de san José, quizá también de mano de nuestro artista. [B.N.P.]

[Véase en este catálogo el texto de Ángel Aterido, pp. 83 y fig. 36]



EXPOSICIÓN

COMISARIO

Benito Navarrete Prieto

COORDINACIÓN

Patricia Sánchez Cid
Área de Exposiciones Temporales
del Museo Nacional del Prado

Con la asistencia de:

Silvia Gutiérrez San José

RESTAURACIÓN

Área de Restauración
del Museo Nacional del Prado
(cat. 21, 23-28, 30-37, 47 y 50)

DISEÑO DE LA IMAGEN GRÁFICA

This Side Up

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Polosequeros_Mir arquitectos

PRODUCCIÓN DEL MONTAJE

Intervento

TRANSPORTE

Edict S. L.

SEGUROS

Aon

CUBIERTA

Francisco de Herrera el Mozo,
Triunfo de san Hermenegildo, 1654
(detalle de cat. 20)

PÁGINAS 2 Y 13

Francisco de Herrera el Mozo,
Triunfo de san Hermenegildo, 1654
(detalle de cat. 20)

CATÁLOGO

COORDINACIÓN

Área de Edición del Museo Nacional
del Prado

EDICIÓN

Mariola Gómez Laínez

DISEÑO

Francisco J. Rocha

TRADUCCIÓN

Mercè Bolló

(texto de Peter Cherry, del inglés al español)

GESTIÓN FOTOGRAFICA

Paloma Bermejo

Ana Écija

Archivo Fotográfico del Museo Nacional
del Prado

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Paloma Nogués

PREIMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Impresos Izquierdo

Impresión en máquina con tecnología H-UV
con un sistema de bajas emisiones de CO₂
y uso eficiente de energía, con papel procedente
de bosques bien gestionados y con etiqueta EMAS.
Cubierta: Invercote G de 330 g.
Interior: Creator Silk Art de 150 g.

© de la edición: 2023 Museo Nacional del Prado

ISBN: 978-84-8480-593-9

NIPO: 829-23-021-8

D. L.: M-9660-2023

Cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta
obra solo puede ser realizada con la autorización
de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.