

que determinaron parte de la ejecución de la obra, en la logia de Del Monte se vislumbran las primeras trazas de su manera: el ritmo pausado de las invenciones, la gracia elegante y decoro de las posturas, la propiedad y nobleza de los rostros, la volumétrica sencillez, “sin afectación alguna” (Bellori), de los paños y, sobre todo, la mesurada *armonia concorde* de la paleta y la suavidad (*tenerezza d’ombre*) del claroscuro.

No podemos concluir sin mencionar las excelentes ilustraciones del libro, destinado a permanecer como una aportación ineludible en la literatura científica de Andrea Sacchi como del cardenal Del Monte.

ANTONIO VANNUGLI  
Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”  
[antonio.vannugli@uniupo.it](mailto:antonio.vannugli@uniupo.it)

**Benito Navarrete Prieto (ed.): *Herrera el Mozo y el Barroco total* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, 320 pp.**

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)  
DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.381-384>

El catálogo que nos ocupa se publicó con motivo de la primera exposición monográfica que sobre Francisco de Herrera el Mozo se celebró en el Museo del Prado entre el 25 de abril y el 30 de junio de 2023, comisariada por Benito Navarrete Prieto, a cuyo cargo está también la edición del libro.

Francisco de Herrera “el Mozo” (1627-1685) es reconocido como uno de los artistas más importantes del barroco español. Su capacidad de inventiva y versatilidad en múltiples facetas artísticas ha sido siempre señalada. Es quizá el ejemplo más claro en nuestro siglo XVII de artista total (de ahí el elocuente título), pues dominó por igual con extraordinaria solvencia y brillantez múltiples “disciplinas” artísticas. Fue pintor tanto en lienzo como mural, grabador, arquitecto, escenógrafo, retablista, ingeniero, etc. Todo ello y fruto de su formación sevillano-italiana bajo la constante práctica del dibujo como base nodal del proceso creativo, de trascendentales consecuencias, además, para la secular lucha de los artistas por la consideración de la liberalidad de las artes. Quizá tan solo se puedan añadir los nombres de Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo a esa escasa nómina de artistas españoles del Siglo de Oro con un carácter, formación y práctica multidisciplinar.

Su poderosa y, en ocasiones, también “controvertida” personalidad tuvo gran trascendencia tanto en el ámbito artístico sevillano como en la corte de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII, y ejerció un fuerte influjo tanto en algunos otros de los más destacados artistas de su generación, como Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, como en pintores más jóvenes de los que fue maestro, como Matías de Torres.

Pero hasta el momento no existía un estudio publicado que englobase todas ellas con una visión de conjunto. Por eso, este libro se convierte en mucho más que un catálogo de exposición y se erige como un verdadero hito historiográfico de referencia en adelante para cualquier estudio sobre el artista, pues, además de los importantes estudios introductorios, incluso las fichas catalográficas están redactadas con verdadero espíritu de catálogo razonado y rigor científico. La estructura del libro es sencilla, clara, coherente y muy equilibrada entre los estudios y el catálogo de obras. De este modo, un importante primer bloque está dedicado, como digo, a un total de seis ensayos a cargo de reconocidos especialistas no solo en el propio artista, sino en la época histórico-artística en la que desarrolló su trabajo, a través de los cuales van reconstruyendo de manera brillante con diferentes visiones, aproximaciones y enfoques la personalidad artística de Herrera en los variados y complementarios ámbitos en los que destacó. Así, Benito Navarrete hace un completo recorrido artístico-biográfico y de la consideración, fama y relaciones personales del artista, profundizando además en el estudio y valoración de su estancia romana, una de las etapas más controvertidas y menos conocidas de su vida y formación. Al respecto, son muy destacables las nuevas atribuciones planteadas sobre un importante grupo de dibujos de esa época. Ello enlaza con el estudio de Peter Cherry, centrado precisamente en el trascendente papel que desempeñó el artista, junto con Murillo, en la Academia de dibujo de Sevilla y la práctica del dibujo del natural, así como de las complejas relaciones de competencia entre ellos y otros destacados pintores de la ciudad, como Juan de Valdés Leal. Ángel Aterido se ocupa más en profundidad de los múltiples trabajos pictóricos desarrollados por Herrera en Madrid y su vinculación con importantes encargos, bien por parte de la clientela eclesiástica, bien a través de los diferentes puestos que fue acumulando y desempeñando en el organigrama artístico cortesano, desde Pintor del Rey hasta Maestro Mayor de las Obras Reales y ayuda de la furriera. El siguiente estudio está realizado por Antonio García Baeza, sin duda uno de los más destacados expertos en el artista, sobre el que, de hecho, realizó su Tesis Doctoral, aunque, desgraciadamente, no me consta que esté publicada, si bien es accesible online. Este y otros múltiples trabajos suyos sobre Herrera el Mozo son referentes indispensables para el estudio del artista. Su capítulo en el libro se centra en una de las facetas más efectistas del artista en torno a las variadas labores decorativas que desarrolló en la corte como escenógrafo e ingeniero de tramoyas teatrales, así como diseñador de arquitecturas efímeras, tanto para celebraciones festivas (como la entrada de María Luis de Orleans) como otras luctuosas, encargándose de proyectar varios túmulos para exequias reales. En todo ello, su actividad corre paralela a la de Francisco Rizi, que se ocupó también de dichas tareas. Entre este tipo de trabajos destacan, sin duda, los decorados y la escenografía de la comedia *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, estrenada con motivo del cumpleaños de la reina madre en el Salón Dorado del Alcázar. Al respecto, tenemos la fortuna de que se conserva el manuscrito del libreto de la pieza, decorado precisamente con acuarelas de las escenografías realizadas por Herrera. En relación con este trabajo cabe hacer alguna precisión. En la loa que sirve de frontis al libreto y en el dibujo de la embocadura del telón del teatro de los Uffizi, es posible apreciar parte de la decoración del Salón Dorado. En los laterales se aprecian unos paños que tradicionalmente se ha venido indicando que se trata de algunos de los tapices que decoraban el famoso Salón, habitualmente los de la serie de la conquista de Túnez. Sin embargo, tal como bien se señala en la ficha del catálogo, no es posible identificar ninguno de los paños con lo que se aprecia en el dibujo y acuarela. En realidad, como ya propuse

hace tiempo, ha de tratarse de parte del propio montaje efímero de carácter “envolvente” del salón, pues lo poco que se apreciaba de ellos corresponde precisamente desde el punto de vista iconográfico con el argumento de la zarzuela, inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio, y que cubriría de modo temporal la decoración real del Salón en aquella época del año.

El penúltimo estudio está dedicado de modo específico a la faceta como arquitecto del artista, a cargo, como no podía ser de otro modo, de Beatriz Blasco Esquivias, que hace un recorrido teórico-práctico de la aplicación a esta disciplina no solo señalando sus trazas y obras más destacadas en ella (por ejemplo, el proyecto de planta para el nuevo templo del Pilar de Zaragoza), sino de su conceptualidad e imbricándolas en los devenires y complejas circunstancias histórico-políticas del momento, así como del propio Herrera y otros arquitectos cortesanos de esa época, como José del Olmo.

Finalmente, este primer bloque del catálogo se concluye con un último ensayo de carácter eminentemente práctico sobre la técnica y el proceso creativo de Herrera el Mozo a cargo de María Álvarez-Garcillán, Laura Alba, Jaime García-Maíquez, Lola Gayo y Maite Jover. Las labores de restauración y estudios técnicos con motivo de la exposición permitieron profundizar ampliamente en los procedimientos creativos de Herrera, así como ponderar su maestría, sus amplios conocimientos de los usos pictóricos y constatar, una vez, más, la trascendental importancia del dibujo en todo ello. Considero muy acertada la inclusión en catálogos y monografías de este tipo de estudios más técnicos sobre materiales, telas, preparaciones, pigmentos, etc., que complementan de manera inmejorable los estudios histórico-artísticos. Es algo que debería hacerse con mayor frecuencia en este tipo de publicaciones, pues nos permite conocer de manera mucho más profunda la praxis pictórica en este caso y nos acercan de manera más inmediata al quehacer y la personalidad artística.

El segundo bloque del libro está constituido por las fichas del catálogo del considerable número de obras expuestas, algunas de las cuales se expusieron por primera vez y otras fueron restauradas para la ocasión. No solo pinturas, sino también una parte muy importante está dedicada a su decisiva labor como dibujante, así como escenógrafo y arquitecto. Las fichas están elaboradas por los especialistas ya citados, añadiéndose asimismo Alejandro Martínez Pérez. Es muy destacable el esfuerzo atributivo, bien presentando obras hasta el momento inéditas, como el *Bautizo del eunuco de la reina Candace* o *David con la cabeza de Goliath*, bien reformulando atribuciones de modo argumentado y convincente, como el bien conocido retrato del Museo del Prado *Un general de artillería*, hasta ahora considerado como obra de Francisco Rizi, añadiendo además la posibilidad de identificación del personaje con Diego Quiroga Fajardo.

En este sentido destaca también el notable conjunto de dibujos conocidos como *Groupe Cittadini*, que Benito Navarrete atribuyera ya hace algunos años a Herrera el Mozo situándolos cronológicamente en su etapa romana. Es, sin embargo, un aspecto que continúa siendo aún objeto de debate historiográfico, pues Catherine Loisel sigue manteniendo su atribución “italiana”. Otro dibujo atribuido ahora a Herrera el Mozo es el *Auto de Fe celebrado en Sevilla en 1660*, del British Museum, que no solo ha cambiado su “autoría” anterior, sino que ha podido ser relacionado en efecto con dicho Auto de Fe celebrado en Sevilla, y no en Madrid, a través de su vinculación directa con un lienzo que representa precisamente dicho acto, conservado en una colección particular sevillana. Por su carácter único, excepcional calidad, tamaño y significación también es importante el dibujo del

*Retrato ecuestre de Mariana de Austria*, para el que, ya desde hace tiempo, se planteaba la necesidad de repensar las sucesivas atribuciones difíciles de mantener a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y Sebastián de Herrera Barnuevo. Desde luego, resulta mucho más convincente su vinculación con Herrera el Mozo, aunque nunca he dejado de pensar en las estrechas similitudes entre los rostros de la reina madre en este dibujo y el del retrato de Claudio Coello del Bowes Museum.

También a través de alguno de sus dibujos más conocidos en relación con la monarquía, como la *Alegoría de Carlos II y Mariana de Austria* de la Albertina, se puede constatar la faceta de Herrera el Mozo como decorador de documentos nobiliarios, al igual que hiciera también su padre. Se trata de un modelo que será utilizado en varias ocasiones para este tipo de labores pictóricas a lo largo de 30 años, lo que demuestra el éxito del prototipo y proyección temporal. Una pequeña precisión merece el *Estudio para una carta ejecutoria de hidalguía*, que sin duda entra también dentro de esa faceta. La tarja o cartela con el espacio en blanco que figura en el centro con la Cruz de la Orden de Santiago acolada es sin duda no para colocar el nombre del personaje, sino sus armas familiares. Por lo demás, tal como se indica en la ficha, ha de tratarse de un estudio para uno de los folios de una carta ejecutoria de hidalguía, o, más bien, de una sobrecarta o traslado de una anterior, pues el hecho de llevar la cruz de Santiago nos indica claramente que, en cualquier caso, no se trata de un hidalgo de nuevo reconocimiento a través de proceso judicial.

Por lo demás, a lo largo de todo el libro se proporciona un abundante aparato gráfico y visual, con multitud de reproducciones de obras, expuestas o no, del artista. La gran calidad, unido a una cuidada edición, como siempre en los catálogos del Museo del Prado, lo convierten además en muy atractivo. Este catálogo coloca a Herrera el Mozo en el lugar que por valía merece, continuando la senda de aquel repetidamente citado *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, celebrado estudio del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, que, a pesar de los años transcurridos y lo mucho que se ha avanzado en nuestros conocimientos, sigue siendo punto de referencia historiográfica para todos aquellos que nos dedicamos a esta brillante época del arte español.

En resumen, estamos ante el estudio publicado sin duda más completo y cercano a un verdadero catálogo razonado de uno de los artistas más deslumbrantes del barroco español de la segunda mitad del siglo XVII, que, como algunos otros como Juan Carreño de Miranda o Francisco Rizi, carecían aún del mismo. Las propuestas metodológicas contenidas promueven el debate intelectual e historiográfico, basado en planteamientos y argumentaciones producto de una investigación histórica seria y rigurosa que es, en definitiva, lo que hace avanzar la Historia del Arte como disciplina científica.

ÁLVARO PASCUAL CHENEL  
Universidad de Valladolid  
[alvaro.pascual.chenel@uva.es](mailto:alvaro.pascual.chenel@uva.es)