

Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II

Francisco de Herrera el Mozo, an artist at the service of Carlos II

Antonio García Baeza
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 141-152
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.007>

RESUMEN

La entrada del pintor Francisco de Herrera el Mozo a las órdenes de Carlos II no fue sencilla y aún menos su desarrollo profesional en el seno de esta institución. Lastrado por su procedencia y contando con la enemistad de algunos compañeros, tuvo que labrar su acceso y ascenso a través de las distintas idas y venidas de la política. Hasta acaparar los cargos de pintor de su majestad, furriera y maestro mayor de Obras Reales. Llegando al punto de convertirse en un profesional de referencia.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Pintura. Escenografía. Academia. Barroco Pleno.

ABSTRACT

The incorporation of the painter Francisco de Herrera, known as “el Mozo”, under the direction of Carlos II was not easy and even less so his professional development within this institution. Undermined by his origin and confronted with some of his colleagues, he had to search for his own access and decline through the political ups and downs until he finally became His Majesty the King's painter, “furriera” or housemaker and Master of Royal works; reaching the point of becoming a referent in his field.

KEY WORDS

Architecture. Painting. Scenery. Academy. High Baroque.

Apenas nada se conoce de la estancia del pintor Francisco de Herrera el Mozo en Roma más allá de que, a su vuelta a Madrid en 1653, trajo consigo los modos de una nueva estética y la intención de alcanzar la consideración de artista en el sentido ‘moderno’ del término –trabajador intelectual, libre de las cargas y estrecheces gremiales–, un perfil profesional que no tenía cabida en el sistema estamental hispano, a menos que fuese el monarca quien privilegiase al individuo a título personal.

Al poco de su regreso Herrera tuvo la oportunidad de mostrar públicamente las habilidades adquiridas gracias al encargo del lienzo que debía presidir el retablo mayor de la capilla de los carmelitas descalzos. La presentación de la *Apoteosis de San Hermenegildo* no dejó indiferente a colegas, comitentes y fieles que se vieron epatados por un nuevo lenguaje teatral y etéreo hasta entonces desconocido en las artes his-

panas. Había llegado el Pleno Barroco¹. Con este gesto el maestro consiguió captar la atención del entorno palaciego, pero no pudo recoger los frutos del éxito pues tuvo que aparcar sus aspiraciones debido a que la repentina muerte de su afamado padre le obligó a trasladarse a Sevilla para resolver ciertos problemas hereditarios. Lo que en principio previó como una estancia temporal, se convirtió en un exitoso lustro en el que llegó a abrir obrador y una academia pública de dibujo junto a Murillo. Hasta que, tras fallecimiento de Velázquez, en el verano de 1660², partió de vuelta a la villa del Manzanares donde su fama creció como diseñador de pinturas murales al introducir formas compositivas cortonescas frente a las *quadraturas* boloñesas que venían realizándose. Este tipo de labores le valió su primer contacto directo con la Casa del Rey que le encargó la decoración mural de la basílica de Nuestra Señora de Atocha: “Discurriendo el señor Phelipe Quarto con don Sebastián de Herrera quién le pintaría, le dixo el rey a don Sebastián: –‘Me han dicho que ay vn pintor de vuestro apellido que tiene habilidad para esto’. A lo que respondió: –‘Sí, señor. Lo hará muy bien’. Y, en esta conformidad, fue elegido para dicha obra”³.

Pintor del rey

Tras la muerte de Felipe IV el reino devino en un periodo de inestabilidad permanente que se tradujo en constantes reorganizaciones de la administración, incluido el entorno artístico. En este ir y venir se incorporó Juan Carreño de Miranda a la Corte como pintor del rey, ayuda de furriera de palacio y, finalmente, pintor de cámara⁴; cargo que asumió en detrimento de Francisco Rizi, quien entendió la resolución como una afrenta, alejándose inmediatamente de la capital. Esta coyuntura fue utilizada por Herrera para labrarse un espacio en el contexto cortesano gracias al diseño de ceremonias regias. Para ello sólo le hizo falta una primera propuesta escénica, a fines de 1672 –una vez la Corte había levantado el veto sobre el teatro–, para convertirse en un profesional imprescindible. Este contundente éxito, y la cuidadosa solicitud que había mostrado en la adaptación de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla⁵, le valieron la merced “de la plaza de pintor que está vaca por promoción de Juan Carreño a la de cámara”, que le fue otorgada por Mariana de Austria mediante decreto expendido el 12 de noviembre de este mismo año⁶. Una orden dispuesta en atención a los méritos y buenas prendas con los que había servido a la Corona.

Este proceso, sin embargo, se frustró cuando la Junta de Obras y Bosques dio cuenta, tras estudiar la solicitud, de que el maestro asturiano aún ostentaba el puesto de cámara junto al que se suponía vacante para Herrera, por gracia de la propia Reina de 31 de mayo precedente⁷. De tal manera que, habiendo pagado los descargos para el derecho de ambas virtudes, reunía en su persona ambas plazas con sus correspondientes prebendas, a saber, 20 ducados mensuales por el primer cargo y 72.000 maravedís anuales por el segundo⁸. Así

¹ Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 296.

² Antonio GARCÍA BAEZA, *Entre el obrador y la academia: La enseñanza de las artes en la Sevilla del Seiscientos*, Sevilla, ICAS, 2014, pp. 171-172.

³ Antonio PALOMINO VELASCO, *El parnaso español pintoresco laureado*, tomo III, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, pp. 412-413; MARQUÉS DEL SALTILLO, “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº CXX (1947), p. 628.

⁴ 1671, junio, 2. Palacio. *Nombramiento de Juan Carreño Miranda como pintor de cámara*. Archivo General de Palacio (AGP), Cédulas Reales, libro XV, ff. 389v-390.

⁵ Antonio GARCÍA BAEZA, “«Un mal paño muy viejo y roto». Francisco de Herrera el Mozo y la reforma de la Capilla Real de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 28 (2016b), pp. 167-185, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.08>.

⁶ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta destinada a Bernardino de Arando sobre los impedimentos que no permiten promocionar Francisco de Herrera a la plaza de pintor del rey*. Archivo General de Palacio (AGP), Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16, [f. 1v].

⁷ 1672, julio, 16. *Imposición del pago a Juan Carreño Miranda por las plazas de pintor del rey y pintor de cámara*. AGP, Cédulas Reales, lib. XV, ff. 410-410v.

⁸ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta...*, doc. cit., f. [1v]; 1675. Madrid. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Gen., caja 9.408, exp. 3, f. 879 [2v].

se lo hizo saber Bernardo de Arando, secretario del Rey, a la Regente contemplando una solución: ya que esta anomalía técnica impedía disponer de una plaza ocupada por su legítimo dueño, existía la posibilidad de que, si la voluntad real persistía, la Hacienda Real asumiese el gasto de un nuevo trabajador⁹.

La solicitud quedó en estudio mientras la temporada de teatro invernal se reanudó con el Mozo al frente de la escena. Para cuando se guardaron los decorados llegó la noticia del fallecimiento de la emperatriz Margarita, quedando el pintor encargado del acondicionamiento de la Capilla Real y del diseño del túmulo para sus exequias¹⁰. La exitosa resolución de todos estos proyectos, junto al bajo coste y vistosidad de sus diseños, lo encumbraron como creador de ceremonias. No en vano, según Juan de Tejada –canónigo de la Catedral de Sevilla y emisario en Madrid de la causa de San Fernando–, en Palacio se le conocía por “conseguir por cuatro, verbi gratia, lo que por ocho no se auía de hazer tan bueno”¹¹. Lo que llevó a la Corona a volver a insistir en la necesidad incluir al maestro en el equipo técnico del Alcázar. Una candidatura que anduvo respaldada por el IX duque del Infantado, como nuevo mayordomo mayor, Sebastián de Herrera Barnuevo, maestro mayor de Obras Reales, y Juan Carreño.

La nueva documentación que aportamos induce a pensar que, desde la primera petición regia, nunca cesó el empeño de incluir al sevillano en el equipo cortesano. Así se explica cómo el 2 de mayo de 1673, mientras el pintor remataba el túmulo imperial, el Consejo de Hacienda reclamó a los pagadores de Obras Reales el descuento de 36.000 maravedís que debían sustraérsele, en concepto de media anata, de los primeros pagos que le fuesen realizados después de que se le hubiera otorgado la “plaça de pintor (de la reyna, nuestra señora)”¹². Requerimiento que se hizo efectivo el 6 de julio cuando Andrés Díaz Román, custodio de los libros de este impuesto, recibió la certificación de que dicho despacho se realizaría mediante el descuento automático del sueldo adquirido en virtud de “la merced que su magestad le a hecho de la plaza de pintor suio”¹³. Una solución que parece fue temporal pues, durante la rutina del verano, las trabas legales se resolvieron, hasta el punto de que el 24 de agosto la Regente despachó una nueva real cédula por la que le adjudica la “plaza de pintor del rey, mi hijo. Y así os mando que, como tal, os ocupéis en lo que se os ordenare de vuestra profesión y ofiçio”. Una diligencia que atendía, nuevamente, a la habilidad, suficiencia “y partes de vos (sic)” demostrada en el ejercicio del arte de la pintura. Esta orden poseía un carácter retroactivo, dándose por iniciada el 12 de noviembre del año anterior, fecha de la primera merced.

Francisco de Herrera cuenta a partir de entonces con un sueldo equivalente al de sus colegas –72.000 maravedís anuales–, estando obligado a resolver todo lo que le fuese encomendado como pintor y pagándosele las obras que se le concertasen según el precio en que fuese tasado¹⁴. Esta misma jornada se oficializó el puesto con el refrendo de la Reina delegado en Bernardino de Arando, así como el de varios miembros de la Junta de Obras y Bosques, y la rúbrica del veedor y contador de las obras del Alcázar de Madrid; tomando razón del acto el secretario del Registro de Mercedes, Juan Terán de Monjaraz. Siendo efectiva la gracia de manera automática, pues, como puntualiza la documentación, ya se habían abonado con anterioridad –cuando fue nombrado pintor de la reina– la mitad de los gajes del derecho de media añada al que estaban sometidos todos los juro de merced desde 1640.

⁹ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta...*, f. [1v].

¹⁰ Adelaida ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993, 731-733. Antonio GARCÍA BAEZA, “La polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo”, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016a, pp. 346-357.

¹¹ [1671, octubre]. Madrid. *Informe de Juan de Tejada que acompaña a diseños de urna y retablo remitidos a la Diputación del Santo Rey*. ACS, Varios VIII, San Fernando, leg. 10.735, ff. [1v]-[2v].

¹² 1673, mayo, 2. Madrid. *Obligación de Francisco de Herrera de pagar media añada por su puesto de pintor de la reina*. AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16.

¹³ 1673, julio, 6. Madrid. *Certificación notarial sobre la devolución de media añada de Francisco de Herrera*. AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16, f. 1v.

¹⁴ 1673, agosto, 24. *Nombramiento de Francisco de Herrera como pintor del Rey*. AGP, Cédulas Reales, lib. XV, ff. 461-461v.

A partir de entonces Herrera participó del discurso artístico de la Corte con pleno derecho, viéndose elevado a la cota más alta de su profesión y a un nuevo estatus. Como tal percibió el 31 de agosto su primer salario, junto a Rizi, Dionisio Mantuano y Carreño¹⁵. Cuantía que no recibiría hasta dos años más tarde¹⁶, un plazo habitual dentro del desfase económico de Palacio. En el uso de esta plaza siguió encargándose de la dirección plástica del ceremonial del Alcázar, dejando aparcada la pintura en gran medida. Pero su genio aún aspiraba a más.

Maestro mayor de Obras Reales y ayuda de furriera de Palacio

Con el nuevo cambio de gobierno, cuando Fernando de Valenzuela asumió la administración del reino, la construcción se convirtió en una de las principales iniciativas de Estado. La primera medida que tomó el ‘Duende de Palacio’ para acabar con las reservas económicas, políticas y técnicas que venían trabando la fábrica real fue conseguir que la Regente le proclamase superintendente de la Junta de Obras y Bosques, extinguiendo los cargos de veedor y contador¹⁷. Seguidamente, a raíz de la muerte de Gaspar de la Peña el 1 de junio de 1676, impuso al arquitecto José del Olmo –profesional afín a sus ideas– al frente de la maestría mayor, frente a la figura de Bartolomé Hurtado de Mendoza, candidato natural al cargo¹⁸. El arquitecto, siguiendo las indicaciones de su contrato, se apresuró a cerrar la plaza de armas del Alcázar con unas nuevas cocheras, un arco de entrada y una galería cubierta que enlazaba la Torre Dorada con las Caballerizas Reales¹⁹. También concluyó la fachada principal del inmueble dotándola de una portada dedicada a Carlos II²⁰ que remató, simbólicamente, con la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca. Al tiempo que inició otras obras en las diferentes casas del rey.

Este frenético movimiento constructivo se vio truncado por la entrada de Juan de Austria en la capital y su nombramiento como primer ministro el 23 de enero de 1677; con el consecuente exilio de la Reina en Toledo y la persecución de Fernando de Valenzuela y sus simpatizantes. José del Olmo, que había tomado partido por el marqués de Villasierra, fue apresado el 2 de agosto acusado de la ruina de un puente del Pardo 2 años antes²¹: «caído su jefe, se le prendió <al arquitecto> por orden de su alteza cuando se hallaba en los jardines del Buen Retiro jugando a los trucos con el Rey, a cuya servidumbre estaba adscrito como ayuda de furriera»²².

El bastardo también realizó su propio ajuste de la administración, erradicando todo gasto superfluo y disminuyendo el número de cargos y prebendas. Y, además, –como los símbolos tienen importancia– ordenó bajar la imagen ecuestre de su progenitor de la fachada del Alcázar²³, tocando tierra el 25 de abril,

¹⁵ 1675. Madrid. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Gen., leg. 9.408, exp. 3, f. 879 [4]-880 [1].

¹⁶ 1675, agosto, 13. Madrid. *Jornales de los ordinarios que sirven el Alcázar y casa reales del Campo y el Pardo de 1673 y 1674*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, [s.f.].

¹⁷ Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 4 (1991), p. 161; 1675, febrero, 10. *Nombramiento de Fernando de Valenzuela como superintendente de Obras Reales*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 4-4v; 1675, septiembre, 23. *Fin de los cargos de veedor, contador y pagador, y nombramiento de un cajero y un cobrador*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 19v-20.

¹⁸ Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 251 y 263; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 161-162, nota 6.

¹⁹ Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, *Arquitectos y tracistas (1536-2700): El triunfo del Barroco en la Corte de los Austrias*, Madrid, CEEH, 2013, p. 343.

²⁰ 1674-1675. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Inmuebles, caja 9.408, exp. 3, p. 872[1]: 31 de enero de 1675 liquidación de los balaustres y el escudo de piedra para la fachada; 13 de junio libranza para el dorado y estofado los escudos de las hojas de la puerta de nogal por Clemente de Ávila.

²¹ BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 162-163, nota 9; BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 347.

²² Recogido en TOVAR MARTÍN, 1975, p. 232; BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 160-161; BLASCO ESQUIVIAS, 2013, pp. 345-346.

²³ Jesús SÁENZ DE MIERA, “El reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar”, en F. Checa, *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo de la Corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid, Editorial Nerea, 1994, pp. 165-166.

después de no pocas complicaciones, reubicándose en el Jardín de la Reina del Buen Retiro²⁴. No obstante, la lentitud y dificultad con que se acometió este ejercicio, en principio sencillo, sirvió a los detractores del bastardo para hacer mofa del asunto a través de cuantiosos panfletos²⁵. Y, lo que es más importante, evidenció la precaria situación en que se encontraba la dirección técnica de las Obras Reales.

Para entonces Bartolomé Hurtado, como aparejador primero, se había convertido en sustituto temporal de Olmo, acumulando en su persona los tres puestos de mayor responsabilidad edificatoria de Palacio. Una situación sin precedentes que pronto se vio insostenible, pues era inviable que pudiera atender *in situ* las obras con la atención debida, a la vez que dar respuesta las diversas causas judiciales abiertas; sin olvidar el menoscabo de información que suponía para el monarca y sus consejeros el hecho de disponer de una única opinión sin contraste: “siendo necesario egecutar luego los muchos reparos y obras que se necesitan en Palacio, como tengo dado quenta a la Junta, y también los que es menester hacer en el Pardo, Torre de la Parada, Zarzuela y casas de los guardas, que todas se están cayendo”. Aún con todo, Hurtado tampoco podría ser recompensado económicamente por este ejercicio, puesto que los oficios del detenido estaban embargados hasta que no se aclarasen sus responsabilidades legales²⁶.

Para resolver la situación el nuevo Gobierno comenzó por restituir la estructura original de la Junta de Obras y Bosques devolviendo sus cargos a Gaspar de Legasa como contador y veedor, Melchor de Arce como pagador de obras del Alcázar, Juan de Espinosa como escribano de las mismas, Francisco Fernández Roza como contador de la razón general y Fermín Martínez como secretario²⁷. Sin embargo, la realidad jurídica de la maestría mayor no era tan obvia y requería de un mayor esfuerzo legal para su reversión²⁸; por lo que, aunque la situación creada no desagradaba a Hurtado, durante los meses de verano se buscó una solución que permitiera volver a poner a pleno rendimiento la máquina constructiva²⁹. En última instancia se halló un resquicio legal: José del Olmo nunca había formalizado su situación como maestro mayor o, al menos, no constaba en las secretarías. Al menos esa fue la conclusión de la pesquisa documental que se realizó ex profeso, en la que se dio fe de los tracistas que desde 1573 al presente habían pasado por el cargo y de cómo todos se habían sucedido con normalidad hasta que a la muerte de Gaspar de la Peña “hizo su majestad a Joseph del Olmo <maestro mayor>, de que no llegó a sacar despacho”³⁰. Es decir, el arquitecto no había pagado las tasas del derecho, ni había jurado el cargo, ni la Junta de Obras y Bosques había emitido la cédula que sancionase su designación³¹. Una realidad que,

²⁴ En los legajos 711 y 9.408 (exp. 10) de la Administración General del AGP se detalla la difícil bajada de la escultura. 1677, julio, 28. Madrid. *Bartolomé Hurtado tasa y mide la cantería que Rodrigo Carrasco coloca en el frontis de la portada del Alcázar*. AGP, Adm. Gen., leg. 9.408, exp. 10.

²⁵ Ramón MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid: Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, tomo 1, Madrid, Establecimiento tipográfico de don F. de P. Mellado, 1861, nota 47.

²⁶ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta...*, doc. cit.

²⁷ 1677, mayo, 28. *Restitución de Gaspar de Legasa como contador y veedor de Obras Reales*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 55v-59; 1677, julio, 31. *Nombramiento de Melchor de Arce como pagador de obras del Alcázar*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 64-65v; 1677, julio, 31; *Nombramiento de Juan de Espinosa como escribano de obras del Alcázar*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 67-69; 1677, agosto, 25. *Nombramiento de Francisco Fernández Roza como contador de la razón general de Obras y Bosques*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 70-73; 1677, diciembre, 23. *Nombramiento de Fermín Martínez como secretario segundo de la Junta de Obras y Bosques*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, f. 83.

²⁸ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta...*, doc. cit., f. [1v].

²⁹ Hemos de aclarar que parte de la documentación que utilizamos a continuación sobre la defenestración de José del Olmo y la llegada de Francisco de Herrera a la maestría ha sido reseñada con anterioridad por Beatriz Blasco (“El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional (catálogo de exposición), 1987, pp. 271-286) (1991, pp. 163-165, nota 11). Estudios a los que nos remitimos. En todo caso, estos papeles han sido nuevamente transcritos y analizados para la ocasión y se acompañan de nuevas aportaciones documentales que ahondan en los temas expuestos.

³⁰ [1677]. [Madrid]. *Informe anónimo sobre la sucesión de maestros mayores de Obras Reales desde 1573 hasta el presente*. AGP, Adm. Gen., leg. 711.

³¹ BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 348.

entendemos, se debió al nulo interés de la superintendencia de Valenzuela por las obligaciones burocráticas.

La nueva dirección de Obras Reales se aferró a esta falta de refrendo como *leitmotiv* que deslegitimaba al madrileño³², llegándose a borrar todo atisbo de sus años al frente de la institución³³. Además, para mayor eficacia, al recurso jurídico le acompañó una campaña de desprestigio profesional instigada por las altas instancias que ordenaron retasar y reconocer todas y cada una de las obras que se habían realizado bajo sus órdenes³⁴. Comenzándose un proceso de destitución que fue encargado por el primer ministro a Íñigo Melchor Fernández de Velasco, condestable de Castilla y superintendente, con el fin de despejar el camino a un nuevo candidato. No sucedió lo mismo con el cargo de aparejador segundo, que también ostentaba el arquitecto, por haber contado esta posibilidad con el voto en contra del marqués de la Guardia³⁵.

Depuesto Olmo se procedió a una nueva consulta para ocupar la maestría. Según argumentó el condestable la selección de los candidatos correspondía protocolariamente a su majestad, mientras que se reservaba a la Junta de Obras y Bosques su elección definitiva. Por el contrario, algunos miembros de la institución razonaron que –según se contemplaba en un documento histórico de la secretaría no refrendado– la consulta de los oficios del Alcázar correspondía únicamente a la Junta, por ser quien expedía el título y donde juraba el cargo³⁶. Ante lo cual el monarca se reservó la potestad de presentar los candidatos con intención de disponer a profesionales afines³⁷; una situación que incomodó a los administradores³⁸ pero que aceptaron de buen grado y sin apenas debate, a fin de salvaguardar la honra de la institución. A medio camino entre ambas voluntades se acordó, finalmente, que el condestable consultase la plaza al Rey, tal y como había sucedido en las últimas ocasiones, pero que fuese la Junta quien expidiese el necesario despacho, disponiéndose “el título en caueza de la persona que vuestra merced <el condestable> nombra”³⁹. Cuando el proceso quedó establecido los interesados comenzaron a situarse en el tablero. Siendo el primero Hurtado que no tardó más que 3 días en remitir remite una memoria al condestable en la que explicitaba la adecuación de su perfil al cargo⁴⁰.

De entre los trabajadores cortesanos surgió la figura de Francisco de Herrera como el mejor candidato a la maestría; una aspiración plenamente legitimada por insignes precedentes de pintores tracistas –Alonso Cano, Velázquez o Herrera Barnuevo–. Sin duda, el maestro sevillano había ido inclinando su obra hacia la tridimensionalidad, desde el fingimiento de las *quadraturas* y de la escenografía al diseño de retablos y aparatos efímeros con grato resultado; destacando como el pintor mejor dotado para el diseño arquitectónico de su generación, cualidad que, según Antonio Palomino, adquirió en Roma, donde “estudió con grande aplicación, así en academias como en las célebres estatuas y obras eminentes de aquella ciudad, con que se hizo, no sólo gran pintor, sino consumado arquitecto y perspectivo”⁴¹. Además, Herrera ya había parti-

³² 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación del Condestable de Castilla a Jerónimo de Eguía sobre el papel de la Junta de Obras en la consulta del maestro mayor*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, f. [1v].

³³ Desde Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 281) se obvia a José del Olmo como maestro mayor.

³⁴ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta...*, doc. cit., [f. 1].

³⁵ 1678, febrero, 18, Madrid. *Carta de la Junta de Obras y Bosques a su majestad sobre la necesidad de nombrar un aparejador segundo y que Olmo no pueda optar al cargo*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, f. [1].

³⁶ 1677, julio, 7. Palacio. *Carta de Jerónimo Eguía a Bernardino de Arando sobre los candidatos a maestro mayor y respuesta del condestable de Castilla*, AGP, Adm. Gen., leg. 711; 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación...*, doc. cit., ff. [1]-[2].

³⁷ 1677, julio, 7. Palacio. *Carta...*, doc. cit., f. [1].

³⁸ 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación...*, doc. cit., f. [1v]: “deue tocar consultarlos a la Junta, y no a otro, por ser quien con más conocimiento propondrá los sugetos que parecieren más beneméritos y suficientes”.

³⁹ 1677, julio, 11. Madrid. *El superintendente de Obras comunica al condestable de Castilla que pasará a consultar la plaza de maestro mayor en cuanto proponga nombres*. AGP, Adm. Gen., leg. 16.640.

⁴⁰ 1677, julio, 14. Madrid. *Remisión al condestable de Castilla de la memoria de Bartolomé Hurtado para la plaza de maestro mayor*. AGP, Adm. Gen., leg. 711.

⁴¹ PALOMINO Y VELASCO, tomo III, 1724, p. 412.

cipado en labores edificatorias de la Corte como –según aportamos novedosamente– la tasación, reconocimiento y recepción de las obras de reedificación que el arquitecto Bartolomé Zúmbigo Salcedo había acometido en el Monasterio de san Lorenzo del Escorial sobre los capítulos, la ‘bóveda pintada’, la bóveda colindante a la iglesia primitiva, la sacristía del coro, el cuarto de las infantas y el cuarto de las cocinas tras el incendio acontecido en julio de 1672. Estudio y valoración que realizó en marzo de 1674 junto con Gaspar de la Peña⁴².

La decisión final estaba tomada de antemano y todos los pasos que se dieron para contemplar el desenlace esperado fueron meros formalismos administrativos, no en vano todo apunta a que el Mozo ejercía el cargo antes de su aceptación⁴³. El condestable de Castilla⁴⁴ y Juan José de Austria fueron los principales impulsores de su candidatura. El 13 de agosto de 1677 el Consejo de Hacienda acordó pedir a Francisco de Herrera 75.000 maravedís por el deber de la media anata contraída “por la merced que se le a echo del oficio de maestro mayor de las obras del Alcázar de Madrid y casas reales del Pardo y Campo y su contorno”. Gasto que se le descontarían de los primeros gajes que adquiriera con el ejercicio del oficio y del que se tomó nota en un despacho oficial y “en los libros deste derecho”⁴⁵. Una semana más tarde el maestro hizo efectiva la tasa ante Melchor de Arce, pagador de Obras Reales, con el detrimento de los primeros emolumentos percibidos. Gesto que Andrés Delgado certificó en nombre de la Contaduría Mayor⁴⁶, quedando despejado el camino para su nombramiento con todas las reservas legales oportunas resueltas.

Cuatro años después de su incorporación a la Corte, el 24 de agosto de 1677, Carlos II rubricó una cédula real a favor del Mozo: “por quanto conuiene que para la continuazión de las obras de mi Alcázar de Madrid, casas reales del Pardo y del Campo, y distribución del dinero que se gasta en ellas aya persona de la suficiencia, partes y satisfacción que se requieren, y porque éstas concurren en la de don Francisco de Herrera, le he nombrado por maestro mayor de las dichas obras y trazados”. A partir de ese momento adquirió las obligaciones de realizar trazas, firmar nóminas y libranzas, controlar la llave del arca del dinero de las obras y realizar remates y conciertos. Por todo ello gozaría de 400 ducados de salario anual, que equivalían a 150.000 maravedís, a contar desde el 6 de este mismo mes. El sevillano aceptó de buen agrado esta designación, corroborándola con su juramento esta misma jornada⁴⁷.

Como venía siendo costumbre, el cargo de maestro mayor trajo aparejado el de ayuda de furriera de su majestad⁴⁸. El 27 de julio de este mismo año Carlos II le había otorgado “los despachos necesarios para el goze de lo que le toca por razón de dicha plaza”, jurándola 2 días más tarde ante el condestable y habiendo hecho pago de la media añada el 2 de agosto mediante el habitual retramiento de 32.584 maravedís del

⁴² 1674, marzo, 8. El Escorial. *Reconocimiento del estado y gastos de la obra de la reedificación del Escorial*. AGP, Real Casa, Reales Patronatos, San Lorenzo, caja 107.

⁴³ Calderón de la Barca en el *Memorial dado a los profesores de pintura* que realiza el 8 de junio de 1677 disponía que “Carlos Segundo, que Dios guarde, para consolador retrato suyo (porque aun en esto no se pierda de vista la pintura) asistido del serenísimo señor don Juan de Austria (universal mecenas de todos los beneméritos en estas facultades) ha honrado a don Francisco de Herrera con el puesto de maestro mayor de sus Reales Obras”.

⁴⁴ BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 348, nota 48.

⁴⁵ 1677, agosto, 13. Madrid. *Aviso a Bernardino Arando sobre la obligación de Francisco de Herrera de pagar media añada por su puesto de maestro mayor*. AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 13.

⁴⁶ 1677, agosto, 23. Madrid. *Certificado sobre el cargo de media añada del cargo de maestro mayor de Francisco de Herrera*. AGP, Sec. personal, caja 2.637, exp. 13.

⁴⁷ 1677, agosto, 25. *Nombramiento de Francisco de Herrera como maestro mayor de obras del Alcázar y casas de su contorno*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 69-70. Documento reseñado por primera vez por Beatriz Blasco Esquivias (“En defensa del arquitecto Francisco de Herrera El Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 3, nº 6 (1990), pp. 65-76) (BLASCO ESQUIVIAS, 1991, p. 16, nota 8).

⁴⁸ Así lo había intuido la historiografía y hemos podido refrendar documentalmente. CEÁN BERMÚDEZ, tomo II, 1800, p. 281; Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Madrid, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986, p. 93.

primer sueldo. Expidiéndose el correspondiente certificado el día 7 del mismo mes⁴⁹. De manera que, a partir de este momento, el sevillano acaparó los cargos de maestro mayor, pintor del rey y ayuda de furriera de su majestad hasta sus días postreros⁵⁰. Es necesario aclarar que, a pesar de lo que la historiografía ha querido intuir, Herrera y Olmo nunca compartieron la maestría regia⁵¹ y, por el contrario, sí ejercieron al mismo tiempo el estatus de furriera⁵².

Tras el nombramiento del sevillano surgió un nuevo desencuentro entre los arquitectos y pintores regios por la exclusividad de los oficios edificatorios⁵³, que se concretó en una competición personal entre los seguidores de Olmo y los de Herrera. A fin de rebatir cualquier tipo de discrepancia, y por si las acusaciones de connivencia con Valenzuela e ilegalidad del cargo no fueran argumento suficiente, el *establishment* palaciego urdió un grueso argumentario en contra de Olmo⁵⁴, atacando su profesionalidad con distintas imputaciones técnicas en las que tomó parte el flamante maestro mayor. Es por ello que, de entre las obligaciones que Herrera asumió con la maestría, las que ocuparon la mayor parte de su tiempo fueron aquellas relativas al papel de tasador, custodio de las arcas reales, control de calidad y supervisión de las libranzas despachadas en las escasas obras que se ejecutaron. Lo cual le supuso no pocas enemistades. Aunque no ha de olvidarse que, frente a este perfil administrativo, también tuvo un papel constructivo, disponiéndose al frente de la reconstrucción de la plazuela del Alcázar y de las casas colindantes, diseñando a nueva basílica del Pilar de Zaragoza o dirigiendo la reforma de los aposentos reales para la llegada de María Luisa de Orleans, así como el recorrido de la comitiva y decoración de las calles⁵⁵.

Teórico y académico

La volátil realidad política volvió a truncar las previsiones del sevillano. El 17 de septiembre de 1679, cuando los empleados de Palacio andaban afanados en los preparativos del matrimonio concertado entre Carlos II y María Luisa de Orleans, fallecía Juan José de Austria. Inmediatamente Mariana de Austria se reincorporó al frente de la institución y con ella volvieron los cargos depuestos. José del Olmo se vio beneficiado en este nuevo contexto y, si bien no pudo recuperar oficialmente las plazas de

⁴⁹ 1677, julio, 29. Madrid. *Nombramiento de Francisco de Herrera como ayuda de furriera*. AGP, Fondo Personal, caja 506, exp. 19; 1677, agosto, 7. *Certificado del pago de media añada de Francisco de Herrera por la plaza de ayuda de furriera*. AGP, Fondo Personal, caja 506, exp. 19.

⁵⁰ 1677, septiembre, 7. *Relación de Gaspar de Legasa sobre las consignaciones de gastos, libranzas, salarios, mercedes, pensiones y limosnas del Alcázar de Madrid*. AGP, Adm. Gen., leg. 711: Herrera percibe 150.000 maravedís como maestro mayor y los 72.000 como pintor de su majestad.

⁵¹ Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, tomo III, Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 79, nota 1. Beatriz Blasco (1991, pp. 165-166) fue la primera en aclarar que Olmo y Herrera nunca ostentaron el título al mismo tiempo

⁵² José del Olmo ejerció dicho cargo desde 1676, llegando a ser nombrado con el tiempo alcaide del cuerpo. Véase 1681, julio, 17. Madrid. *Poder para testar de doña María Teresa de Baños sobre José del Olmo, su marido*. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), 11.830, ff. 1.305-1.306.

⁵³ Juan Gómez de Mora ya había intentado zanjar este histórico enfrentamiento diferenciando las funciones del maestro de obras –al que le correspondía llevar la dirección de las obras resolviendo los posibles problemas técnicos– y las del ‘trazador’ o arquitecto, al que “le pertenece enseñar, declarar, mandar y juzgar en la obra», además de diseñar con ingenio y proporción «para poder con más destreza ejercitar los preceptos de la arquitectura, la qual tiene su origen y se compone en ‘ex fabrica rationatione’, aquella no es otra cosa que una continuada y trillada meditación del ojo”, no habiendo otro “superior para aver de dar cuenta de lo que se va trazado (sic)”. Siendo ambos necesarios para el buen desarrollo de las Obras Reales. (Palabras recogidas en Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 163-168). De esta manera los pintores se refugiaron en la figura del trazador para alegar su capacidad edificatoria, porque ellos dominan el *disegno* a la perfección.

⁵⁴ Olmo se reincorpora a la Corte en agosto de 1677 según Virginia TOVAR MARTÍN, 1975, p. 232.

⁵⁵ Sobre el papel de Herrera el Mozo como arquitecto y sus diferencias con José del Olmo véase Antonio GARCÍA BAEZA, “Francisco de Herrera el Mozo, un pintor al frente de las Obras Reales de Carlos II”, *Goya: Revista de Arte* (en prensa).

maestro mayor y aparejador segundo hasta el fallecimiento de sus titulares, ejerció como si las ostentase⁵⁶. En consecuencia, Herrera acusó el desgaste de tanto enfrentamiento, lo que, unido a su mala salud⁵⁷, supuso el detrimento de su papel en la maestría a favor del madrileño. Las últimas obras que dirigió en el Alcázar fueron las relativas a los arreglos previstos en los Cuartos de la Reina para acoger a la corte de la nueva reina⁵⁸. También se encargó, junto a Hurtado, de la adaptación a residencia de la reina madre del Palacio de Uceda y varias casas aledañas⁵⁹, de la que primero fueron gestores y tasadores, y posteriormente tracistas⁶⁰. A partir de este instante se movió entre tasaciones arquitectónicas, ceremonias reales⁶¹, encargos pictóricos y, ante todo, se convirtió en referente para los jóvenes profesionales de la pintura.

Los detractores del sevillano, principalmente arquitectos, aprovecharon la coyuntura para ir en su contra, a lo cual el artista respondió con una carta impresa dirigida al monarca en la que defendía las históricas reivindicaciones de los pintores del entorno cortesano y su perfil profesional al frente de las Obras Reales⁶². Más allá de la retórica habitual de este tipo de impresos –la misma que había utilizado recientemente Calderón de la Barca en su *Memorial dado a los profesores de pintura*–, el argumento de Herrera sobresale por aportar una solución concreta: demandar al rey la creación de una academia regia en la que se formasen los mejores profesionales del arte, libres de las ataduras gremiales. Una institución pedagógica, como la que había reivindicado el arquitecto Juan de Herrera tiempo atrás, en la que se educase el artista ‘perfecto’⁶³ a través del dibujo como instrumento especulativo, constructivo, diletante y transversal al estudio de la geometría, la óptica y la perspectiva. Pues, según el Mozo, esa era la única manera de poder contar con un personal preparado para atender las obras públicas. Una conclusión a la que llega tras distinguir entre artes mecánicas y liberales, o, lo que es igual, entre artífices que trabajan de manera artesanal, siguiendo las pautas preestablecidas, y quienes van más allá y entienden el trabajo plástico como resultado de un proceso intelectual⁶⁴. Siendo estos últimos equiparables a los arquitectos, pues ambos hacían uso de las matemáticas y del dibujo como herramientas de trabajo.

⁵⁶ Cuando el arquitecto madrileño regresa a la corte acumulaba en su persona los cargos de alcaide y familiar del santo Oficio, ayuda de furriera del rey, maestro mayor de las obras del Buen Retiro y maestro mayor de la villa de Madrid. Así lo dispone él mismo en José del OLMO, *Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680 con asistencia del rey, nuestro señor, Carlos II y de las magestades de la reina, nuestra señora, y la augustísima reina madre*, Madrid, Roque Rico Miranda, 1680.

⁵⁷ 1679, octubre, 17. Madrid. *El Consejo de Aragón pide al rey que permita a Francisco de Herrera ir a ver el solar de la basilica del Pilar*. Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, leg. 0062, núm. 3: “Ahora <Francisco de Herrera> se halla ocupado en Palacio este sujeto y con falta de salud”.

⁵⁸ 1679, enero, 21. Madrid. *Minuta del superintendente a Gaspar de Legasa para que disponga junto a Francisco de Herrera los arreglos a acometer en los Cuartos de la Reina*. AGP, Adm. Gen., leg. 711: se tocaron las posadas de las damas, el cuarto del aya y el de la camarera.

⁵⁹ 1679, octubre, 19. Buen Retiro. *Carta de Mariana de Austria a Pedro Porres y Toledo, su mayordomo, para que acomode el Palacio de Uceda y las casas aledañas para su alojamiento y el de su corte personal*. AGP, Adm. Gen., leg. 730.

⁶⁰ Para Virginia Tovar (1975, pp. 263, 346 y 352-354) Herrera y Hurtado tasaron y midieron las obras de adaptación del palacio durante 1680 y 1685, y que el proyecto era de Felipe Sánchez (1679). Si bien la nueva documentación afirma que la segunda fase (a partir de 1684) corresponde al sevillano. Véase GARCÍA BAEZA, en prensa.

⁶¹ Francisco de Herrera se encargó del diseño de las exequias reales de María Teresa de Austria, reina de Francia: Agosto, 12. Madrid. *Carta a Gaspar de Legasa que sobre las honras realizadas en la Capilla Real en 1673 a fin de repetirlas en esta nueva ocasión*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1; Agosto, 12. Madrid. *Carta a Gaspar de Legasa en que se remite la escritura y las condiciones del túmulo*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1; [S.f.]. [Madrid]. *Reseña de las partidas de gastos para túmulos en honras de emperatrices anteriores*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1. Véase ALLO MANERO, 1993, pp. 734-735.

⁶² [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola impresa de Francisco de Herrera el Mozo a Carlos II a favor del pintor-arquitecto*. Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, A 109/086(32). Otra copia de la Biblioteca Nacional de España (ms. 10.838, ff. 386-289v) fue dada a conocer y estudiada por Beatriz Blasco Esquivias (1991, pp. 188-193) (2013, pp. 372-374 y 403-407).

⁶³ Así se refiere Francisco Pacheco al estadio más alto al que debe aspirar el pintor en su tratado *Arte de la Pintura*.

⁶⁴ El maestro sevillano llega a profundizar en el concepto neoplatónico del arte como método para profundizar en la ‘Idea’ o esencia de las cosas y, por tanto, en el artista como mediador. [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola... , doc. cit., f. [1]*.

Por esta razón los mayores pintores han sido arquitectos, porque viniendo las líneas al dibuxo han conseguido la mayor perfección [...] <porque> todos –pintores, arquitectos y escultores– [...] gozan de vna misma circunferencia siendo vna el centro de todas <el disegno>. [...] La razón es clara, porque si el que adorna la traza con el dibuxo no sabe arquitectura la corrompe, y si el que ha hecho la traza no entiende el dibuxo tampoco sabe pedir lo que ha menester⁶⁵.

Con estos mimbres el maestro proponía a Carlos II la creación de academias públicas, al modo de las que se venían impulsando desde otras cortes europeas, reservándose un nuevo papel al permitírsele “tener academia pública en Palacio, u donde vuestra majestad mandare, en que se controuiertan prácticamente las matemáticas necesarias a la inteligencia, tan vtil como cierta, que no puede ser perfecto artífice en la pintura, escultura y arquitectura en que no concurrerian las líneas vnidas con el dibujo”. Un gesto que contaba con el precedente de la academia de matemáticas que Felipe II había permitido abrir en Palacio al comendador Tiburzio Spannocchi –caballero de san Juan, ingeniero militar y gentilhomme de su casa–, “concurriendo con él el maestro mayor de sus Obras Reales, en que se delinearon en controuersia pública varias proposiciones matemáticas, práctica de prespectiua, architectura militar y política”⁶⁶. No en vano, adquirir el estatus de maestro de maestro suponía para Herrera llegar al *summum* de la profesión habiendo desdibujado los límites gremiales y sociales, convirtiéndose en un referente para sus colegas y viendo crecer a los mejores creadores bajo su mirada cómplice. Así lo había intentado con anterioridad en Sevilla y Madrid propiciando la creación de instituciones que llegaron a tener cierto recorrido, sobre todo en el caso de la andaluza.

Con la reivindicación de este nuevo proyecto pedagógico Herrera vuelve a revolucionar el panorama artístico del entorno palaciego. Sus ideas no cayeron en saco roto y tuvieron eco más allá de los muros regios y de la villa, pues el 28 de julio de 1680 se reunieron en Roma los pintores Pedro Gramera, Pedro Capaces, Luis Serrano de Aragón, Antonio de Sanjuán, Sebastián Muñoz, Martín Rull, Juan Jimeno, Antonio González y Gonzalo Tomás de Meca con intención de que, como había ocurrido en tiempos de Felipe IV:

para que en España salgan hombres de virtudes y perfeccionados en artes de matemáticas, pintura y escultura, a similitud de las demás naciones, se procure erigir en esta ciudad de Roma una real academia de españoles, hoy en número suficiente para ella, que estudien y aprendan dichas artes, se perfeccionen en ellos y sepan lo que se requiere y toca a hombres virtuosos, como otra vez se procuró y por falta entonces de sujetos de nuestra nación no tuvo efecto la erección⁶⁷.

Una entidad diseñada con clara intención lectiva, al uso de la de *San Luca*, en la que los «*escolares y estudiantes que la componen*» se comprometían a “aprovecharnos, estudiar con cuidado y vigilancia, atender a la virtud y aprender matemáticas, pintura y escultura, una u otra, cada uno de nosotros la que le agrade y fuere de su genio”. Al tiempo que obedecerían a una jerarquía impuesta colectivamente compuesta por un académico mayor que ejercería el papel de cabo, protector y director, y un gobernante, que se encargaría *in situ* de disponer los designios del anterior. Como era de esperar, el grupo artístico propuso para el primero de los cargos a Francisco de Herrera quien, desde la Corte, dirimiría los designios por los que se debería regir la institución. Una dirección a distancia que no se entendía simbólica, sino que, para mayor

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola...*, *doc. cit.*, f. [1]: En ella “se propusieron los reparos que conuenían hazerse en la inundación de el río Guadalquivir en el año de 1604”.

⁶⁷ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia*. Archivo General de Simancas (AGS), Sección Estado-Roma, leg. 3.063. Noticia recogida en Conde de la VIZAÑA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Tomo segundo, siglos XVI-XVII y XVIII, A-L. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889, pp. 272-278; Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, “Conatos de fundar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII”, *Arte en España*, nº VI (1867), pp. 167-172 y 258-270; Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait ediciones, 1983, p. 33, nota 25; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, 2013, pp. 371-372.

efectividad, contaba con el gobernante destacado en Roma con quien debía mantener un contacto fluido y quien se encargaría de lo tocante a la economía⁶⁸. Dicho encargo habría de recaer sobre Vicente Giner, canónigo prebendado y reconocido pintor paisajista⁶⁹.

Estos principios quedaron recogidos ante Jayme Antonio Redontey, notario público apostólico, a modo de primitiva norma y fueron corroborados el 3 de agosto por el secretario de la embajada española, Diego Ortiz de Zárate, en nombre de Gaspar de Haro Guzmán, marqués del Carpio y embajador del reino en la Urbe. De suerte que el noble hizo saber a Carlos II las intenciones del grupo a fin de que patrocinase su creación y mantenimiento⁷⁰ al modo de las que “en Roma se hallan de presente academias públicas donde se ejercitan las referidas artes estipendiadas y mantenidas por el rey de Francia, duque de Florencia, de Parma, de Módena, de Mantua y de la Mirándula; [...] faltando entre tan acreditadas academias una en que estudiasen españoles, para que con el tiempo floreciese su patria de hombres peritos en estas habilidades⁷¹. La lacónica respuesta real no tardó en llegar: “Que el marqués procure desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare más conveniente, pues el erario no está hoy para semejantes desperdicios”⁷². Y todo este episodio concluyó de golpe y sin insistir más en el tema; quizás porque, tras la muerte de Giner⁷³, el resto del grupo declinó continuar con el proceso.

En todo caso debemos reseñar la presencia del marqués del Carpio en este proceso, uno de los mayores coleccionistas de la segunda mitad del Seiscientos que cuenta con un interesante bagaje intelectual curtido a la sombra del entorno artístico de Felipe IV y que ahora, en la Ciudad Eterna, perfecciona gracias a la compañía de Gian Lorenzo Bernini, Giovanni Pietro Bellori y Carlo Maratta⁷⁴. Una presencia que no se debe delimitar a un mero formalismo administrativo, sino que se trata de una apuesta personal impulsada por el interés que le suscitaba la iniciativa. Aún más, debemos valorar la posibilidad de que la elección del pintor sevillano como cabeza de la institución se deba, en cierta medida, a su mediación pues se conocían, al menos, desde que el marqués le encargó la confección de las pinturas murales de su estancia madrileña de san Joaquín.

Este proceso pone de manifiesto el aprecio que desde el destacamento hispano en Roma se profesaba a Herrera, a quien se tenía por paradigma entre quienes seguían sus pasos en las orillas del Tíber y que aspiraban a alcanzar, algún día, las mismas prebendas y favores con los que se le había reconocido. Su carácter y proceder siembre habían generado cierto revuelo, encontrándose en el centro de todas las polémicas. Pero su lucha pública por el colectivo pictórico lo había convertido en un referente destacado de la profesión. Como cuando formó parte de los testimonios del pleito que dispusieron “profesores del arte de la pintura de esta Corte”⁷⁵ durante 1676 y 1677 los contra el procurador general de Madrid y los diputados de Renta que pretendían gravar el uso de la profesión con 50 ducados anuales⁷⁶.

⁶⁸ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial...*, *doc. cit.*

⁶⁹ Sobre la vida del pintor y eclesiástico Vicente Giner en Roma véase Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, “De Castellón a Roma: El canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)”, *Archivo Español de Arte*, nº 294 (2001), pp. 179-183.

⁷⁰ 1680, octubre, 27. Roma. *Carta de remisión del memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia*. AGS, Sección Estado-Roma, leg. 3.063 (transcripción recogida de VIZAÑA, 1889, p. 272).

⁷¹ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial...*, *doc. cit.*

⁷² 1680, octubre, 27. Roma. *Minuta de remisión del marqués del Carpio a Carlos II del memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia y respuesta*. AGS, Sección Estado-Roma, leg. 3.063 (transcripción recogida de VIZAÑA, 1889, pp. 271-272).

⁷³ ATERIDO FERNÁNDEZ, 2001, p. 183.

⁷⁴ Fernando MARIAS, “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 209-219.

⁷⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Memorial...*, *doc. cit.*, f. [1].

⁷⁶ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y la escala óptica*, tomo II, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 162; Francisco CALVO SERRALLER, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 537.

El pintor, arquitecto y tratadista cortesano Francisco de Herrera Hinestrosa falleció en su vivienda de la calle del Almendro el 25 de agosto de 1685, a la edad de 58 años y tras un mes de enfermedad⁷⁷. Su óbito fue muy sentido por la Corte y de gran pesar “especialmente de los artífices, <ya> que todos le amaban por su grande ingenio y habilidad”⁷⁸. Fue sepultado “de secreto” en la parroquia de san Pedro bajo un rito austero⁷⁹ que contó con la asistencia de su compañero Carreño, que llegó a declarar: “Esto no es más que llevarnos vn poco la delantera”⁸⁰. Ciertamente, al poco le sucederían su propia muerte y la de Francisco Rizi.

Una vez desaparecido sus enemigos trataron de borrar su legado, llegando a crear una memoria negra sobre su agrio genio que ha llegado, prácticamente, a nuestros días⁸¹. Sin embargo, es innegable que el maestro Francisco, romano *nel pensiero e l'intelletto*, dejó una honda huella entre sus compañeros, habiendo legado a las generaciones venideras la confirmación de un nuevo sendero profesional que contaría con aprobación pública bien avanzado el siglo XVIII.

ANTONIO GARCÍA BAEZA es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Máster Universitario en Museología por la Universidad de Granada. Ganador del I ‘Premio de investigación Ciudad de Sevilla’ en 2012. Autor de la monografía *Entre el obrador y la academia: La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*” (ICAS, 2014). En la actualidad centra sus estudios en la plástica de la segunda mitad del siglo XVII en las escuelas de Sevilla y Madrid, habiendo hecho hincapié en la figura del pintor Francisco de Herrera Hinestrosa, el Mozo.

Email: antonioleria@gmail.com

⁷⁷ Así se detecta porque el 15 de junio de 1685 se detiene la secuencia de las libranzas que Francisco de Herrera aprueba a Pedro de Mier por los trabajos en el Palacio de Uceda. Encontrándose ya ausente en el cargo realizado cuatro días más tarde (1685, julio, 17. Madrid. *Libranza a Pedro de Mier por su trabajo de tapicería en el Palacio de Uceda*. AGP, Adm. Gen., leg. 730).

⁷⁸ PALOMINO, tomo III, 1724, p. 415.

⁷⁹ 1685, agosto, 25. Madrid. *Partida de defunción de Francisco de Herrera Hinestrosa*. Archivo Parroquial de la Virgen de la Paloma de Madrid, libr. 4 defunciones, f. 48v.

⁸⁰ PALOMINO, tomo III, 1724, p. 415.

⁸¹ Estamos de acuerdo con Beatriz Blasco (1990, pp. 65-66) que los recelos suscitados en determinados círculos profesionales por la figura de Herrera supuso la desaparición y ocultación de gran parte de su legado.