

Herrera el Mozo y las cartelas grabadas conservadas en la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede¹

Herrera el Mozo and the engraved cartouches preserved in the Library of the Embassy of Spain to the Holy See

Herrera el Mozo e i cartigli incisi conservati nella Biblioteca dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede

Benito Navarrete Prieto

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

benitona@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-7966-9166>

RESUMEN: El conjunto de cartuchos grabados conservados en la en la sección de códices de la Biblioteca contigua al Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (BEES) supone una serie excepcional para conocer los primeros testimonios gráficos del pintor sevillano Francisco de Herrera el Mozo en Italia. Este fondo se encuentra actualmente depositada en la biblioteca de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat en Roma. Se estudian aquí contextualizados con las únicas pruebas de la serie completas que custodia el Metropolitan Museum de Nueva York y que se publican por vez primera en su totalidad. Se arroja luz sobre el proceso creativo de las mismas y su relación

ABSTRACT: The set of engraved cartouches preserved in the Library of the Embassy of Spain to the Holy See in the manuscripts deposited in the Library of Spanish National Church of Santiago and Montserrat in Rome, represents an exceptional series of early graphic evidence of the Sevillian painter Francisco de Herrera el Mozo in Italy. They are studied here in context with the only complete proofs of the series held by the Metropolitan Museum in New York and are published in their entirety for the first time. Light is shed on their creative process and their relationship with the cartouches of other series of ornamental motifs by the Bolognese engraver Agostino Mitelli (1609-1660),

1 Agradezco a Marta Pavón y a José Jaime Brosel, rector de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma, su importante ayuda y apoyo para el estudio de los manuscritos depositados en la biblioteca de la institución.

con los cartuchos de otras series de motivos ornamentales del grabador boloñés Agostino Mitelli (1609-1660), fechados en 1636 y claves para entender la serie de Herrera.

PALABRAS CLAVE: Grabados, cartuchos, Herrera el Mozo, barroco decorativo, Roma, Agostino Mitelli

dated 1636, which are key to understanding Herrera's series.

KEYWORDS: Engravings, cartouches, Herrera el Mozo, decorative baroque, Rome, Agostino Mitelli

RIASSUNTO: La serie di cartigli incisi conservati nella sezione codici della Biblioteca annessa all'Archivio dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede (BEES) è una serie eccezionale che fornisce la prima testimonianza grafica del pittore sivigliano Francisco de Herrera el Mozo in Italia. Questa collezione è attualmente depositata presso la biblioteca della Chiesa Nazionale Spagnola di San Giacomo e Monserrato a Roma. Qui vengono studiati insieme alle uniche prove complete della serie conservate dal Metropolitan Museum di New York e vengono pubblicati per la prima volta nella loro interezza. Si fa luce sul loro processo creativo e sul loro rapporto con i cartigli di altre serie di motivi ornamentali dell'incisore bolognese Agostino Mitelli (1609-1660) del 1636, che sono fondamentali per comprendere la serie di Herrera.

PAROLE CHIAVE: Incisioni, cartigli, Herrera el Mozo, barroco decorativo, Roma, Agostino Mitelli

Francisco de Herrera el Mozo (Sevilla 1627-Madrid 1685) nació en el seno de una familia de pintores, grabadores e iluminadores que lo familiarizaron desde muy joven con las artes gráficas. Esta circunstancia es fundamental para entender cómo comienza a formarse la personalidad del artista ya que su padre, Francisco de Herrera y Aguilar, llamado el Viejo para diferenciarlo de su hijo, fue un excelente dibujante y grabador, además de pintor. Este debió de formarle en el arte de la estampación, fue autor de un conjunto significativo de estampas que explican que los primeros trabajos conocidos de su hijo fueran precisamente en este campo².

2 Se trata del frontispicio de las Constituciones del Arzobispado de Sevilla sobre composición de Diego López Bueno en 1609, del retrato de San Ignacio de Loyola firmado y fechado en 1610 correspondiente al libro de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio*, el retablo frontispicio que abría los comentarios a la suma teológica de Santo Tomás del padre Diego Granado, *Commentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, vol. I, editado por Francisco de Lira en Sevilla en 1623 y la monumental estampa del *Patronato de la Orden Trinitaria* en 1627 que fue ofrecida al Conde Duque de Olivares por los Trinitarios de Andalucía y de la que localizamos una prueba además de la ya existente en la Biblioteca Nacional de España. Sobre esta última, véase la existente en el colegio territorial de arquitectos de Valencia inserta dentro de la edición del tratado de arquitectu-

Su abuelo Juan de Herrera Aguilar fue igualmente grabador e iluminador y su tío Juan de Herrera fue también un destacado iluminador, y fruto de su actividad es la portada del libro de reglas de la Cofradía de la Santísima Vera-Cruz de Sevilla en 1631³. Por tanto, en la familia se compartieron una serie de modelos y esquemas gráficos que explican soluciones similares y que también conectan el dibujo de las tarjas decorativas con el de los modelos suministrados para yeserías, campo en el que destacó también su padre Herrera el Viejo al suministrar una serie de diseños para que los yeseros Juan de Velasco y Juan de Segarra pudieran hacer en 1626 las yeserías de la iglesia de san Buenaventura, y cuyas trazas fueron localizadas entre las páginas de la edición del tratado de arquitectura de Vignola conservado en el colegio territorial de arquitectos de Valencia⁴. El hallazgo por Jorge Fernández-Santos⁵ en la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede, depositada hoy en la biblioteca de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat en Roma, de una serie de once cartuchos que se encontraban intitulado los correspondientes manuscritos, supuso la constatación de una fecha concreta en el *soggiorno* romano de Herrera, la de 1649, al estar uno de ellos firmado y fechado en ese año (**Fig. 6a**). Sin embargo, para poder estudiar la importancia del conjunto romano, hemos de reparar en la serie completa de los doce cartuchos que se conserva únicamente en el Metropolitan Museum de Nueva York⁶ y que no han sido reproducidos en su totalidad hasta ahora en este artículo. A pesar de que el firmado y fechado había sido atribuido correctamente a Herrera el Mozo por la hispanista Elizabeth du Gué Trapier⁷, Martínez Ripoll lo creyó de Herrera el Viejo por la relación existente con sus dibujos de un querubín y el esbozo de una tarja que se conservan en el gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi⁸.

ra de Vignola. Véase: Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto, "Sobre Herrera el Viejo", *Archivo Español de Arte* 69, n. 276 (1996): 365-387.

- 3 Teresa Laguna Paúl, "Juan de Herrera y las reglas de la cofradía de la Vera Cruz: una contribución al estudio de la miniatura sevillana del siglo XVII", *Laboratorio de Arte* 8 (1995): 127-156.
- 4 Pérez Sánchez y Navarrete, "Sobre Herrera el Viejo", 367.
- 5 Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, "Entre Agostino Carracci y Veronese: apuntes sobre el aprendizaje italiano de Francisco de Herrera 'el Mozo'", *Archivo Español de Arte* 78, n. 311 (2005): 245-261.
- 6 Estoy muy agradecido a Mark P. McDonald, conservador de dibujos y estampas del Metropolitan Museum de Nueva York, por su importante ayuda en el estudio de la serie de grabados y el álbum misceláneo.
- 7 Elizabeth du Gué Trapier, *Valdés Leal. Spanish Baroque Painte* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1960), 43, fig. 103. Se trata de la prueba reproducida como **Fig. 6a** en este artículo.
- 8 Antonio Martínez Ripoll, "Francisco de Herrera el Viejo, grabador", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico* (Granada, 1976-78), vol. 3, 145-154, nota 20 y Antonio Martínez Ripoll, *Francisco de Herrera "El Viejo"* (Jerez de la Frontera: Diputación Provincial de Sevilla, 1978), 248, n° G.5 y G.6, figs. 108 y 109. Esta misma fue la razón por la que Alfonso E. Pérez Sánchez, *Disegni Spagnoli*, cat. exp. (Florencia: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Leo S. Olschki editore, 1972), 69 creyó también el car-



Fig. 6 a y b. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico. Firmado y fechado: «F. de Herrera inu. & F. 1649» 1649, 160 x 114 mm y *Tarja ornamental*, 157 x 115 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 53 r.

Hoy sabemos que realmente la estampa firmada y fechada se consideraba desde 1939 como obra de Francisco de Herrera el Mozo, porque con esta autoría aparecía en el catálogo de la colección de grabados ornamentales de la Biblioteca Estatal de Arte de Berlín (SMB)⁹. Es por ello que Du Gué Trapier, cuando estudió la prueba fechada que conserva el Metropolitan Museum de Nueva York de este grabado (Fig. 6a), lo catalogó correctamente bajo la autoría de Herrera el Mozo. El error de Martínez Ripoll hizo que la historiografía arrastrara la atribución al padre del pintor por bastantes años sin cuestionarse la autoría, porque además se desconocía la serie completa de estampas. No se equivocaron en cambio en el Victoria & Albert Museum, que conservan cuatro pruebas de la serie, y que han estado también correctamente atribuidas de antiguo gracias a la catalogación del SMB¹⁰. El hallazgo de las once pruebas romanas en la BEESS, depositadas en la Biblioteca de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de

tucho firmado y fechado en 1649 del padre de Herrera por la relación con los dibujos. Para los dibujos véase: Benito Navarrete Prieto, *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (Madrid: Fundación Mapfre-Florenzia: Galerie degli Uffizi, 2016), 330, cat. 200 y 201.

9 Staatliche Museen zu Berlin, *Katalog der Ornamentstich-sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin* (Berlin y Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1939), 90, n° 605 y 708.

10 Londres, Victoria & Albert Museum, núms. Inv. E.227-1887, E.228-1887, E.231-1887, E.233-1887.



Fig. 1. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 150 x 115 mm. Firmado. "Francisco de Herrera. F.". Tarja adherida al frontispicio del manuscrito 81, *Erettioni di Confraternita*, Roma, Iglesia Nacional Española, Fondo de códices de la biblioteca contigua al archivo a la Embajada ante la Santa Sede (BEESS)

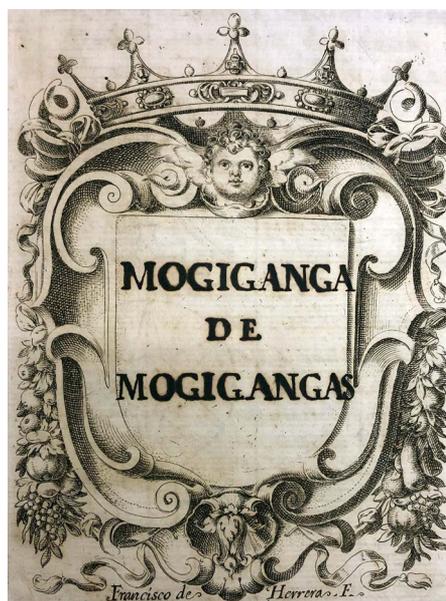


Fig. 2. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 150 x 115 mm. Firmado. "Francisco de Herrera. F.". Tarja adherida al frontispicio del manuscrito 90, *Mogiganga de Mogiganga*, Roma, Iglesia Nacional Española, Fondo de códices de la biblioteca contigua al archivo a la Embajada ante la Santa Sede (BEESS)

Roma, por tanto, fue la definitiva constatación de la paternidad de las estampas y, sobre todo, de la posibilidad de que hubieran sido impresas en Italia. Cuando se estudiaron estos grabados con objeto de la preparación de la exposición de Herrera el Mozo, por encargo del Museo del Prado¹¹, se identificó una nueva prueba del grabado que aparece únicamente firmado por Herrera y que se encuentra adherido como frontis del manuscrito 81 (**Fig. 1**). Esta estampa es otra prueba de la conservada también en el manuscrito 90 *Mogiganga de Mogigangas* (**Fig. 2**). Ambas fueron también consultadas por Fernández-Santos¹², por

11 Benito Navarrete Prieto, *Herrera el Mozo y el Barroco total*, cat. exp. (Madrid: Museo del Prado, 2023), 140-143.

12 Fernández-Santos, "Entre Agostino Carracci y Veronese", 250 hay una errata en la relación entre la figura 1 de su artículo y la ilustración correspondiente ya que la que reproduce es el frontispicio del manuscrito 90 que es el que presenta la marca de agua aludida y no el frontispicio del manuscrito 81 que corresponde a la intitulación en la cartela de *Erettioni di Confraternita o Archiconfraternita della città di Roma*. Véase: Navarrete, *Herrera el Mozo y el Barroco total*, 140-141, cat. 8.



Fig. 3. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, 150 x 112, grabado calcográfico, mm. Firmado: "Francisco de Herrera F.". Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 50r.



Fig. 4. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 160 x 115 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 51 r.

lo que en Roma se conservan diez de las cartelas integrantes de la serie, más una más que repite el ejemplar solo firmado, por ello hablamos de once. Esto es importante porque el papel donde se imprimió esta estampa conserva una marca de agua que ha permitido identificar que la hoja procede de un molino papelerero italiano y usada en documentos del centro y sur de Italia de la segunda mitad del siglo XVII, consistente en una filigrana conformada por un círculo con estrella de 6 puntas inscrita y rematada con una cruz¹³.

Esto asegura que el soporte donde se imprimieron las estampas es italiano, y muy probablemente ello es un indicio fuerte para pensar que se pudieron imprimir en Italia, circunstancia que explica que hayan aparecido reutilizadas y con una función diferente, al ser usadas para intitular los manuscritos conservados en la BEESS. Los grabados han llegado hasta nosotros gracias a la

13 Filigrana recogida por Charles M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600* (Lepizig: Karl W. Hersemann, 1923), n° 6089 y Edward Heawood, *Watermarks: mainly of the 17th and 18th centuries* (Hilversum: Holanda, 1950), n° 3885. Hemos localizado esta filigrana en documentos del Archivo Storico Capitolino (ASC), AU, Serie 1, Notario Jacobus Morer, 1621-1665, vol. 526. Fernández-Santos también reparó en las filigranas, identificando incluso otras, todas italianas.

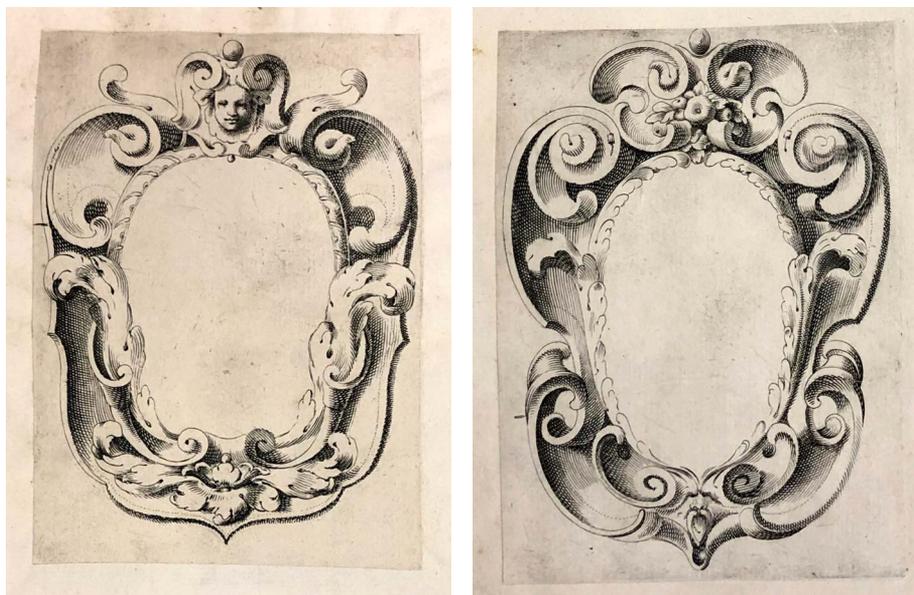


Fig. 5 a y b. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 160 x 115 mm y *Tarja ornamental*, 155 x 115 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 52 r.

labor que hizo el notario y archivero de la Embajada de España ante la Santa Sede José García del Pino, quien en el siglo XVIII se dedicó a copiar una gran cantidad de documentos y, probablemente, sería el momento en el que se usaron esas estampas para titular los manuscritos, favoreciendo este hecho el que esos cartuchos estuvieran vacíos para poder incorporar el título de los manuscritos.

Realmente desconocemos la función originaria que tendrían los grabados o el encargo por el que los haría Herrera, pero sí podemos deducir que sería uno de sus primeros encargos nada más llegar a la Ciudad Eterna, y que lo haría con los referentes de la tradición hispálica. Apuntala esto su relación con los dibujos de su padre y la similitud evidente en las cabezas de querubines. Los manuscritos compilados por García del Pino habían sido adquiridos en 1780 por el embajador español en Roma Pablo Jerónimo Grimaldi y Pallavicini, I duque de Grimaldi¹⁴, y en otros muchos casos también estos se intitularon con otros grabados de diferentes autores, como por ejemplo de Ciro Ferri, por lo que es evidente que García del Pino reaprovechó estampas existentes en Roma y ello hizo que se reutilizara la serie de Herrera. Sin embargo, para estudiar la

14 José María Pou y Martí, *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. Índice analítico de los códices contiguos a la Biblioteca contigua al Archivo* (Roma, 1925), III-IX. Sobre la posible fecha de redacción de los manuscritos por García del Pino véase: Fernández-Santos, "Entre Agostino Carracci y Veronese", 247.



Fig. 7 a y b. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 155 x 115 mm y *Tarja ornamental*, 160 x 115 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 54 r.

serie de estampas adheridas a los manuscritos romanos es fundamental poder recomponer la serie completa que hemos identificado en el conjunto conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Estas se encuentran en un álbum de coleccionista que fue donado en 1949 por Elisha Whittelsey al museo, y que en un principio había sido catalogado de forma confusa identificándolo con la “Arquitectura del Mitelli”, aludiendo a la serie de estampas de Agostino Mitelli, por ser este el título que reza en el lomo del álbum y por contener también las estampas de esta obra de la serie de los *Freggi dell’Architettura* da Agostino Mitelli pittore, que fue publicado hacia 1645 por Giovanni Giacomo De Rossi. La serie completa de doce estampas se encuentran montadas del folio 50 al 56 (**Fig. 3-9**) y miden 160 x 115 mm aproximadamente, dependiendo de la huella de la plancha. También se conservan dos de mayor tamaño (205 x 142 mm), que considero igualmente de mano de Herrera, y que fueron dadas a conocer en el citado catálogo de la exposición del Prado¹⁵ (**Figs. 10 y 11**). Las razones para apuntalar la atribución a Herrera de estas últimas se basan en el modo de dibujar los querubines envueltos en los cueros recortados. El álbum es de un gran interés, porque es un repertorio solo de cartuchos o cartelas decorativas, encontrándose, además de las citadas

15 Navarrete, *Herrera el Mozo y el Barroco total*, 143, figs. 7-9.4 y 7-9.5.

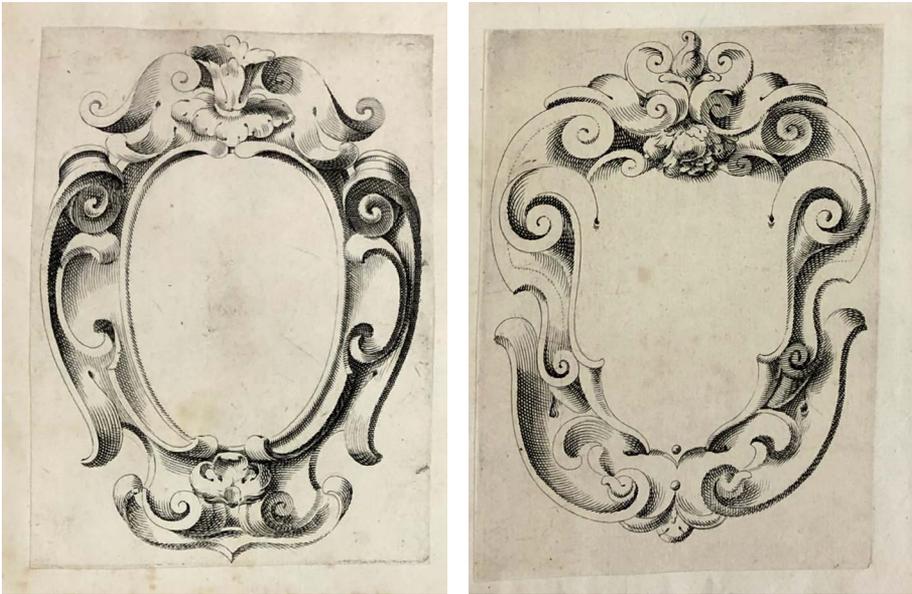


Fig. 8 a y b. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 158 x 114 mm y *Tarja ornamental*, 158 x 113 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 55 r.

de Mitelli y las de Herrera, una serie de cartuchos de Bernardo Castello, Stefano della Bella y Federico Zuccaro. Creo que el libro es un repertorio compilado por algún artista como material de trabajo. Esta circunstancia no deja de tener interés, porque al poder estudiar todas las estampas se advierte claramente que debió ser un libro facticio hecho por algún arquitecto o artista que debió de hacer uso de estos repertorios, y que tuvo también un carácter de coleccionismo anticuario.

Por tanto, es en la BEES, el Metropolitan Museum y en el Victoria & Albert Museum de Londres donde han aparecido hasta ahora los únicos testimonios de la actividad de Herrera como grabador en su estancia italiana. Ello no significa que puedan haberse reutilizado más estampas en algún otro manuscrito conservado en la BEES, pero no lo hemos hallado, de ahí la importancia de reproducir ahora completa la serie del MET. Con respecto a las que tienen un tamaño mayor, y que se montaron en el álbum del museo neoyorquino encabezando los dos primeros folios del libro (fol. 50 y 51) (**Fig. 10 y 11**), como he señalado más arriba, no tengo dudas de que corresponden también a Herrera por el tipo de querubines que muestra la primera, y que nos remiten a los tipos de niños jugando entre hojarasca que estudió atentamente en la producción paterna, tal como se aprecia en la hoja que conserva la Kunsthalle de Hamburgo¹⁶.

¹⁶ *Ibidem*, 136.

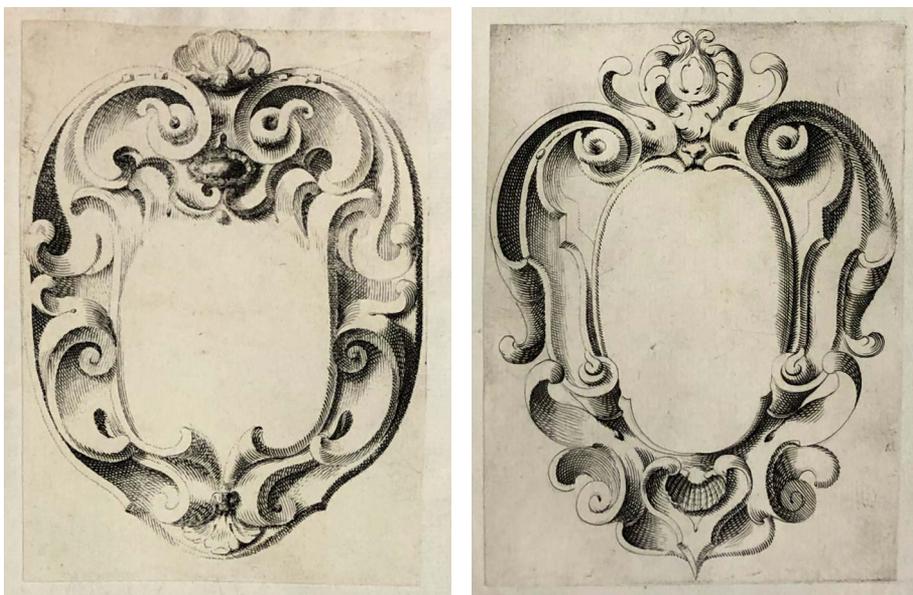


Fig. 9 a y b. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 157 x 115 mm y *Tarja ornamental*, 158 x 113 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 56 r.

En la segunda, que está montada en la parte superior del folio 51, se advierten dos sirenas aladas que juntan sus cabezas cerrando el óvalo y que también nos remiten a modelos renacentistas de herencia zuccaresca. Es evidente que esas dos son diferentes al otro conjunto por el mayor tamaño, pero guardan también relación con los resabios del estilo del padre.

Probablemente Herrera el Mozo pudo marchar a Roma con material gráfico de su padre para que le sirviera de inspiración. Es una hipótesis que cobra fuerza cuando vemos el diseño de los cueros recortados y querubines de las dos que están firmadas. Igualmente se advierte el débito con los cartuchos de Agostino Carracci, que son los que muestran el tipo de cartela que tanto su padre como él y su tío reelaboran. Esto se comprueba, por ejemplo, en los cartuchos o tarjas de yeso de las pechinas de la iglesia del convento de San Buenaventura de Sevilla.

El tipo de cartucho está en directa relación con el escudo de armas del duque de Mantua rodeado por cabezas grotescas, frutas y flores que sostiene una sirena con una corona encima, grabado entre 1590-95 (**Fig. 12**). El influjo de las estampas de los Carracci fue amplio en este momento para los artistas ibéricos. En Sevilla y Madrid, por ejemplo, estas estampas de Carracci que difundían composiciones de otros artistas italianos circularon durante el siglo



Fig. 10. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 205 x 142 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 50 r.

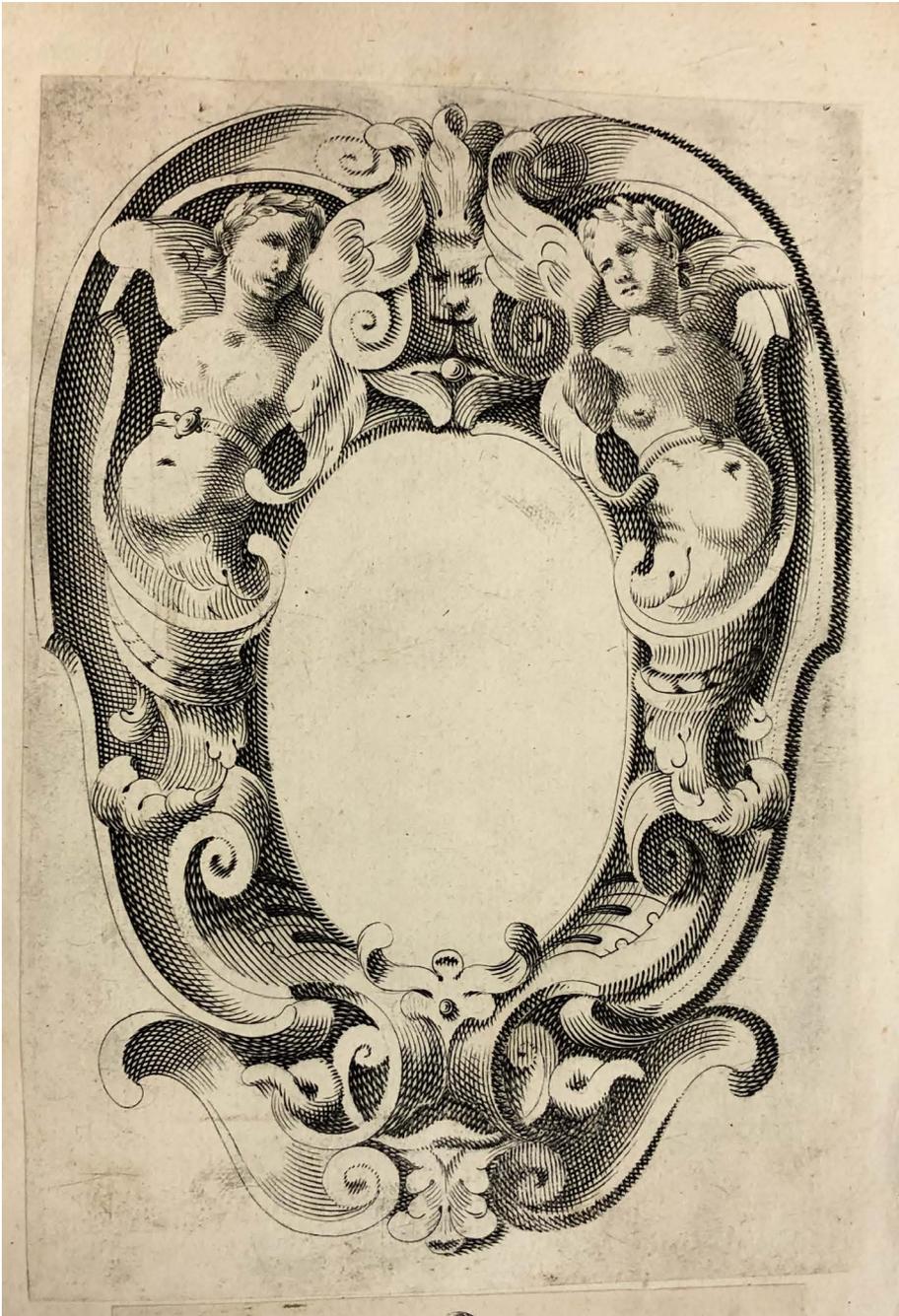


Fig. 11. Francisco de Herrera el Mozo, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 200 x 135 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 51 r.

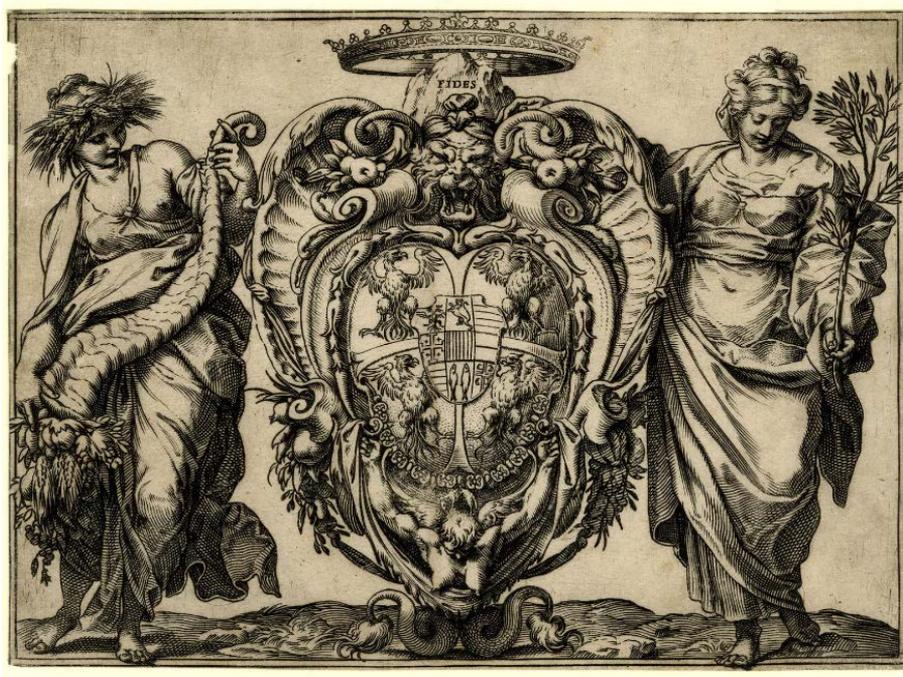


Fig. 12. Agostino Carracci, *Escudo de armas del duque de Mantua*, grabado calcográfico 141 x 192 mm. Londres, British Museum (1862,0712.517)

XVII¹⁷. Es precisamente esta cartela la que nos da la pista para entender el posible destino de las restantes del conjunto de doce. La que consta únicamente de su firma (Figs. 1-3), y no está fechada, presenta la tarja propiamente de cueros recortados con un querubín al frente, está rematada por una corona nobiliaria y ostenta en su parte inferior un florón. A un lado y otro de los cueros recortados ensortijados tiene anudados a los extremos sendas guirnaldas de frutas. Al contener el espacio central vacío y tener una corona rematando la cartela, es casi seguro que fuera para un escudo nobiliario que se dejó sin diseñar probablemente como elemento de repertorio y a la espera de destinatario. La cartela firmada y fechada en 1649 (Fig. 6a), quizás mucho más limpia en su ejecución y también enteramente relacionada con los dibujos de su padre Herrera el Viejo con sus característicos querubines, guarda en cambio relación con el cartucho diseñado por Federico Zuccaro y grabado por Picart en 1628¹⁸, como muestra el

17 Es un tema ampliamente estudiado, véase el artículo pionero de Alfonso E. Pérez Sánchez, "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española", *Lecturas de Historia del Arte* 4 (Vitoria, 1994): 65-80.

18 Peter Fuhring, "Ornament Prints in Amsterdam", *Print Quarterly* 6 (1989): 334. Véase la



Fig. 13. Federico Zuccaro, *Tarja ornamental*, grabado por Picart, 1628, 184 x 153 mm. Amsterdam, Rijksmuseum

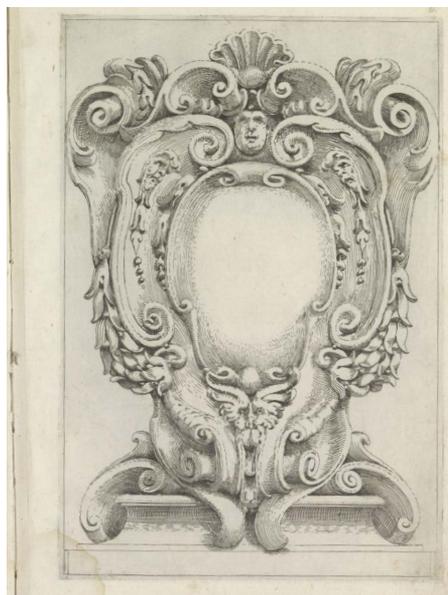


Fig. 14. Agostino Mitelli, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 1636, 291 x 204 mm. Perteneciente a un álbum de grabados ornamentales y cartuchos. Amsterdam, Rijksmuseum

que se integró también en el álbum misceláneo conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York¹⁹ y del que existe otra prueba en el Rijksmuseum de Amsterdam (**Fig. 13**). Este grabado constituye un evidente punto de partida para la cartela de Herrera, no solo en la forma de diseñar el óvalo formado por los cueros recortados, sino en el modo de colocar en la parte central la cabeza del querubín con alas que Zuccaro dispone para arriba y Herrera para abajo. No obstante, este cartucho decorativo del dibujante italiano muestra ese carácter más retardatario y no tan dinámico.

Para explicar una mayor complicación decorativa y juego de los cueros con contrastes de luces y sombras, hemos de reparar en las invenciones del boloñés Agostino Mitelli, como podemos apreciar en su cartucho grabado en 1636, y perteneciente a un conjunto de elementos decorativos y cartuchos publicados por Agostino Parisino²⁰ (**Fig. 14**). Es lógico que el Mozo conociera estas estampas de Mitelli en su estancia italiana, lo que explicaría ese pau-

estampa conservada en el Rijksmuseum de Amsterdam en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.460100>

19 Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Acc. N° 49.62.8 (50-56), fol. 64.

20 Rijksmuseum Amsterdam data base: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.413421>

latino recargamiento decorativo en las restantes cartelas, por ejemplo, en las que complican aún más los límites del espejo o campo donde se colocaría la divisa heráldica y que abandona el formato ovalado para transformarse en mixtilíneo (**Fig. 8b**), gracias a los movimientos orgánicos de los propios cueros y que podemos apreciar en el modelo ofrecido por otra estampa de Mitelli de la misma serie²¹ (**Fig. 15**). Esto subraya además lo excepcional de la serie, dado que no es frecuente en ese momento encontrar en Italia un conjunto tan numeroso de cartuchos²². Probablemente Herrera los grabó como testimonio de su talento y para ganarse la vida, como hacían otros artistas²³, mientras que se abría camino y se daba a conocer en el mundo artístico romano donde hay testimonio del aprecio a sus famosos bodegones de peces presentes en las colecciones de Paolo Giordano Orsini y Giovan Carlo Vallone como he demostrado, por lo que fue conocido por el apelativo de “Il Spagnole de gli-peixe” (sic), tal y como nos señalaba Palomino²⁴. Pero no deja de ser curioso comprobar como en su estancia romana Herrera estudió los modelos decorativos de Agostino Mitelli, quien luego se trasladaría a Madrid junto con Angelo Michele Colonna²⁵ y terminarían siendo rivales del propio Herrera.

Tanto la formación sevillana de Herrera como la romana terminaron por conformar la personalidad de un artista que no solo mostró sus capacidades en la pintura y el dibujo sino también en el grabado. A lo largo de su trayectoria tuvo ocasión de demostrar sus dotes como grabador, y sin duda la oportunidad mayor le llegó con el encargo de su participación en el proyecto de libro dedicado por el cabildo de la catedral de Sevilla a las fiestas por el nuevo culto a San Fernando²⁶. En esta ocasión fue el encargado de diseñar en 1671 la composición de la *Alegoría del triunfo de San Fernando* que abrió en estampa Matías de Arteaga, y dibujo y grabó la plancha dedicada a la *Dedicatoria a Carlos II*. Con ello daba cuenta de su refinamiento y destreza en este campo a la hora de mostrar un trazo limpio y elegante, que es testimonio de la evolución del artista que acumulaba para entonces un bagaje como pocos los de su generación para

21 *Ibidem*, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.413417>

22 Fernández-Santos, “Entre Agostino Carracci y Veronese”, 254.

23 Se conocen algunos casos de artistas extranjeros que en Roma se ocuparon de hacer estampas, ya sea para reproducir composiciones ajenas de otros pintores, ya sea para idear repertorios decorativos como pudiera ser el caso de Herrera. Véase: Benedetta Ciuffa, *François Spierre. Un incisore lorenese nella Roma barocca* (Roma: Artemide, 2021). Agradezco a Giorgio Marini esta referencia.

24 Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica (1715-24)*, con prólogo de Juan Agustín Ceán Bermúdez (Madrid: Aguilar, 1947), 1020.

25 David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662* (Granada: Universidad de Granada, 2005), 265 y 280.

26 Antonio García Baeza, “Alegoría del triunfo de san Fernando” y “Dedicatoria a Carlos II” en Navarrete, *Herrera el Mozo y el Barroco total*, 263-265.



Fig. 15. Agostino Mitelli, *Tarja ornamental*, grabado calcográfico, 1636, 291 x 204 mm. Perteneciente a un álbum de grabados ornamentales y cartuchos. Amsterdam, Rijksmuseum

ser digno representante de lo que he definido como el Barroco total²⁷.

Como conclusión, consideramos de interés presentar ahora por vez primera el conjunto de pruebas de los grabados de Herrera el Mozo conservados en el Metropolitan Museum de Nueva York, que contribuyen a entender mejor la importancia de las conservadas en la Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede. Por otra parte, se abre la posibilidad ahora gracias a la publicación de todas ellas, de que aparezcan más pruebas que completen las aparecidas en esta institución y en el museo Victoria & Albert de Londres. Finalmente, se apuntala la hipótesis primigenia del profesor Fernández-Santos al fijar una fecha exacta, la de 1649, en el itinerario vital del pintor sevillano.

27 De alguna forma Herrera ilustra en toda su obra lo que ha aprendido en Roma con un nuevo concepto de las artes en el barroco que anticipa lo que será el *Gesamtkunstwerk wagneriano* al integrar las artes para entender lo que es una obra de arte total. Agradezco a uno de los pares ciegos esta reflexión.

Bibliografía

- BRIQUET, Charles M. *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Lepizig: Karl W. Hersemann, 1923.
- CIUFFA, Benedetta. *François Spierre. Un incisore lorenese nella Roma barocca*. Roma: Artemide, 2021.
- DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Valdés Leal. Spanish Baroque Painter*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1960.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge. “Entre Agostino Carracci y Veronese: apuntes sobre el aprendizaje italiano de Francisco de Herrera ‘el Mozo’”. *Archivo Español de Arte* 78, n. 311 (2005): 245-261.
- FUHRING, Peter. “Ornament Prints in Amsterdam”. *Print Quarterly* 6 (1989): 322-334.
- GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- HEAWOOD, Edward. *Watermarks: mainly of the 17th and 18th centuries*. Hilversum: Holanda, 1950.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Juan de Herrera y las reglas de la cofradía de la Vera Cruz: una contribución al estudio de la miniatura sevillana del siglo XVII”. *Laboratorio de Arte* 8 (1995): 127-156.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. “Francisco de Herrera el Viejo, grabador” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1976-78, vol. 3, 145-154.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera “El Viejo”*. Jerez de la Frontera: Diputación Provincial de Sevilla, 1978.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, dir. *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre-Florenzia: Galerie degli Uffizi, 2016.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, ed., *Herrera el Mozo y el Barroco total*, cat. exp. Madrid: Museo del Prado, 2023.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Disegni Spagnoli*, cat. exp. Florenzia: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Leo S. Olschki editore, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española”. *Lecturas de Historia del Arte* 4 (Vitoria, 1994): 65-80.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y Benito Navarrete Prieto. “Sobre Herrera el Viejo”. *Archivo Español de Arte* 69, n. 276 (1996): 365-387.
- POU Y MARTÍ, José María. *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. Índice analítico de los códices contiguos a la Biblioteca contigua al Archivo*. Roma, 1925.
- Staatliche Museen zu Berlin, *Katalog der Ornamentstich-sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*. Berlin y Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1939.