

Herrera el Mozo, casi un nuevo artista

HERRERA EL MOZO, ALMOST A NEW ARTIST PAGE 159

No es frecuente conocer los engranajes previos a una exposición. Con motivo de la que ahora dedica el Prado a Herrera el Mozo, María Álvarez-Garcillán profundiza en la restauración de las pinturas que la integran. Gracias a esta y a los estudios técnicos efectuados se redescubre a una de las figuras más importantes del barroco español.

TEXTO MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN MORALES



FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO
Sueño de san José (detalle), 1662. Óleo sobre
lienzo. 318 x 234 cm. Iglesia de Santa María,
Cubillo de Aldeavieja (Ávila).



MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN MORALES ES RESTAURADORA DE PINTURA DEL MUSEO DEL PRADO DESDE 1985. ES EXPERTA EN EL CONOCIMIENTO DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS Y SU APLICACIÓN A LA RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS. ACTUALMENTE SE OCUPA DE LA ADECUACIÓN DE LAS PINTURAS DESTINADAS AL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES suponen una ocasión única para profundizar en el estudio de los autores. En este caso el interés de la propuesta *Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total*, comisariada por Benito Navarrete Prieto, es doble. Por un lado, permite ensalzar y ubicar a un pintor excelente, pero algo olvidado que consideraba las tres artes –arquitectura, escultura y pintura– como un todo. Por otro, pone en valor la calidad técnica y estilística de su poco estudiado legado pictórico.

Nacido en Sevilla en 1627 y muerto en Madrid en 1685, la vida y la obra de Francisco de Herrera el Mozo transcurrió entre contrastes: alcanzó una enorme talla profesional pero quedó ensombrecido por gigantes de la pintura de su época como Velázquez, Murillo o Alonso Cano. Tuvo un buen maestro, su padre, Francisco de Herrera el Viejo, cuyo conocido mal carácter le empujó a seguir su formación en una buena escuela: la romana¹.

La elocuencia de su pintura y la agilidad de su pincel ya asomaron en sus años de actividad en Roma, donde no dejó indiferentes a los comentaristas del momento. «Il Spagnolo degli pesci» fue el apelativo que se ganó por la sobresaliente manera de representar sus naturalezas muertas, en particular los peces². Pero también fue apreciado por su colorismo y por la calidad de sus dibujos.

En 2013, con ocasión de la restauración del *Triunfo de san Hermenegildo* del Prado, emprendimos un estudio técnico que ahora se ha completado con los datos aportados por el análisis de 13 obras más. De la colección nacional madrileña se han restaurado seis pinturas: el *General de artillería* –hasta ahora atribuido a Francisco Rizi– y cinco de los ocho cuadros que componen la serie del desaparecido convento de los agustinos recoletos de Madrid: *San Pedro*, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, *Santa Teresa*, *San Antonio de Padua* y *San Nicolás de Tolentino*. Para los tres últimos ha sido necesario hacer un levantamiento temporal de depósito.

Por lo que respecta a obras ajenas al museo, hemos restaurado siete lienzos procedentes de la parroquia de San Pedro en Mendigorriá (Navarra), de la iglesia de San Sebastián y la ermita de Santa María del Cubillo en Aldeavieja (Ávila), de la catedral de Sevilla y del Museo Cerralbo de Madrid.

LA OBSERVACIÓN RIGUROSA DEL PROCESO CREATIVO DE HERRERA EL JOVEN HA PROPICIADO NUEVOS DESCUBRIMIENTOS

La observación rigurosa del proceso creativo de Herrera el Joven ha propiciado nuevos descubrimientos, estudios comparativos e inéditas líneas de investigación. En los soportes analizados hemos encontrado tejidos de diferentes calidades. Es sabido que su elección venía condicionada por el formato de la obra, porque los telares de ligamentos de tafetán solo elaboraban paños alrededor de un metro de ancho. Cuando el presupuesto lo permitía, se optaba por telas con anchos mayores, como los manteles de ligamento de sarga, que solucionaban las molestas costuras de unión de paños. El artista tenía muy en cuenta la huella que la trama de la tela imprime sobre la capa pictórica. Como buen muralista, Herrera encontraría en estas telas sin costuras y trama inapreciable el efecto de la superficie lisa que ofrece el muro.

Desgraciadamente, es frecuente que estos matices se pierdan cuando la obra es reentelada. El lienzo del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* de la catedral de Sevilla es un mantel de gran calidad y lisura, tan complejo e inusual que pensamos que pudo ser fabricado fuera de España. Pero la tela de forración, un tafetán en dos piezas con costura longitudinal, ha dejado irremediablemente impreso su relieve en la pintura.

Por este motivo, encontrar una tela en estado puro como la del *Sueño de san José* resulta casi conmovedor. El cuadro preside el retablo de la capilla de San José en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja. Se trata de un mantel de ligamento de sarga con un diseño de rombo de doble punta en muy buen estado. La pintura tiene una inscripción en su parte inferior que reza «Miranda restauró en 1847».



¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. «Francisco de Herrera el Mozo. Su estancia en Roma y un conjunto de dibujos atribuidos a Pierfrancesco Cittadini». *Bollettino D'Arte*, 37-38, pp. 111-126. ² PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Pedro Antonio de Bedmar, 1715-1734 (Ed. Madrid: Aguilar, 1947) p. 1020.



Durante esta intervención se substituyó el bastidor original por otro más firme pero también más grande, lo que obligó a añadir dos bandas de tela –lateral derecho y borde inferior– de arpillera tosca, muy distinta de la calidad del mantel original utilizado por Herrera como soporte³.

El craquelado que mantiene es el natural. Así veríamos los cuadros del siglo XVII si no estuvieran reentelados. Tampoco es usual el aspecto que luce tras la limpieza, muy cercano al que tendría en origen. A menudo, la manipulación de las obras –desplazamientos, limpiezas excesivas o repintes– deteriora la imagen mucho más que el propio envejecimiento de la materia. A excepción de la mencionada restauración, no constan otras intervenciones. Gracias a ello, con una cuidadosa consolidación y una concienzuda retirada de repintes y barnices opacos, el cuadro ha recuperado su colorido y, sobre todo, ese efecto que evoca la pintura mural.

Si tuviéramos que mencionar un rasgo común en la actividad creativa de Herrera sería la singularidad con la que trata cada obra, aunque forme parte de una misma serie. El conjunto de los agustinos recoletos de Madrid es un claro ejemplo, ya que el proceso creativo es diferente en cada caso. Lo primero que salta a la vista es la rareza del formato. Las composiciones son ovaladas pero tenían en origen forma aovada. Al reentelarse quedaron inscritas en un lienzo rectangular. Es interesante saber el porqué de tanto cambio.

Para diseñar este encargo, Herrera debió de seguir los modelos de su padre para la cúpula de la iglesia de San Buenaventura de Sevilla⁴. Para despegarlos del muro, los cuadros se cortaron siguiendo el borde interior de la moldura que los guarnecía, unos con mejor fortuna que otros. De lo que no se salvaron fue del vandalismo que profanó los rasgos de los personajes representados durante la desamortización de 1837.

Hemos conseguido ordenar secuencialmente los diferentes formatos y acercarnos más, con su restauración, a la intención del autor. Si comparamos las muestras estratigráficas y los estudios radiográficos de cada uno, llegamos a la conclusión de que el autor jugaba con el tono y la consistencia de las preparaciones en función



Cúpula de la iglesia de San Buenaventura de Sevilla, pintada por Francisco de Herrera el Viejo. Sirvió de referencia a su hijo para su intervención en la iglesia del convento de los agustinos recoletos de Madrid.

PÁGINA 112

FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO

San Pedro. Hacia 1670.

Óleo sobre lienzo. 164 x 105 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [P7113].

PÁGINAS 114-115

Sueño de san José de la iglesia de Santa María del Cubillo de Ávila antes y después de la restauración.

del acabado. Sucede también en los cuadros precedentes de Aldeavieja. Siendo un mismo conjunto, *San Luis* y *La huida a Egipto* tienen una imprimación parda muy diferente a la roja que presenta *San Antonio de Padua*.

Este uso desigual obedece a su manera rápida de trabajar, pero también a la necesidad del pintor de adaptarse a los plazos de entrega. En este sentido, la preparación del lienzo de *El triunfo del sacramento de la Eucaristía* es simplemente una finísima capa de yeso y cola de secado rápido, que le permitió aplicarse sin demora en la capa pictórica y terminar la obra en solo dos meses.

Si no pareció peculiar que empleara diferentes tejidos en la serie de los agustinos recoletos de Madrid –hecho que se justificaría porque el encargo se desarrolló a lo largo de tres años y con ayudantes–, el descubrimiento más sorprendente fue que el soporte del *San Pedro* y el del *General de artillería* pertenecieran al mismo rollo de tela⁵. Entre las obras restauradas, esta última despertaba un interés especial. Las sospechas sobre su autoría, fundadas en el estilo de la composición, han sido refrendadas por los análisis técnicos, sobre todo después de contemplar el aspecto que recuperó tras su restauración.

De su paleta de colores resaltan los verdes intensos y luminosos. En España se usaba el cardenillo, conocido en Europa como «verde español», que irremediamente oscurecía con el tiempo. Fruto de su formación romana, Herrera usaba verdes más estables como la malaquita, el sulfato de cobre, el verditer o la tierra verde, así como mezclas de amarillo con azurita o esmalte. El hecho de encontrar estos pigmentos en el retrato del Prado y de que el soporte coincidiera con el de *San Pedro* permite ubicar ambas obras en momentos muy cercanos.

El artista utiliza otro pigmento inusual, el minio. Está presente en preparaciones, en tonos rojizos y anaranjados, en celajes y, muy especialmente, en los toques de acabados finales con perfiles dibujados en rojo. Porque para él, el dibujo era una herramienta esencial. Cuando lo trabajaba sobre papel resultaba, en sí mismo, un fin, una creación artística. Pero cuando lo trasladaba al cuadro se convertía en un medio, sabía que el trabajo final lo haría el color.

³ En su reverso se mantienen adheridos fragmentos de papel que el citado Miranda utilizó cuando intervino en la obra. Son páginas del periódico *El Castellano*, en concreto del número del 12 de enero de 1844. Por su valor histórico, hemos considerado adecuado mantenerlas, al comprobar que no generan deformaciones. ⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito. «Sobre Herrera 'El Viejo'». *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 365-388. ⁵ Los estudios de los lienzos se han realizado a través de *SW Aracne*, que permite el análisis frecuencial de los hilos a través de la radiografía de las obras y la comparación de la densidad de hilos y de su distribución.





DE ARRIBA ABAJO
FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO
Triunfo de san Hermenegildo (detalle). 1654. Óleo sobre lienzo. 326 x 228 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [P833]. Góterones de pintura como parte de la agilidad casi frenética de la ejecución, que raya casi en el descuido.
El triunfo de la Eucaristía (detalle). 1656. Óleo sobre lienzo. 269 x 295 cm. Catedral de Sevilla. El trazo oscuro del dibujo subyacente se transparenta a la pintura desde las capas superiores. Es más evidente en los cuadros cuya preparación es clara, como en este caso.



Huida a Egipto (detalle). 1662-1663. Óleo sobre lienzo. 56,5 x 143 cm. Iglesia de Santa María, Cubillo de Aldeavieja (Ávila). Reconstrucción de la figura del ángel tras la restauración.

Aspecto de la *Huida a Egipto* a través de una antigua fotografía en la que se aprecian los importantes daños del cuadro en la parte izquierda.



Sus dibujos previos resultan enmarañados por la cantidad de líneas, correcciones y repasos que hace, aunque luego dulcificara con aguadas el sombreado. Sin embargo, el dibujo subyacente de sus lienzos, hecho a pincel y con pigmento oscuro, resulta mucho más simplificado.

La proyección del dibujo en la tela es muy esquemática –trazo a pincel con trazo oscuro, limpio y sin sombreado– porque es en el bosquejo donde empezaba a sombrear y remodelar el diseño. Aquí se fraguaba la idea definitiva, que seguiría modificando hasta el resultado final. Reforzaba, contorneaba, aplicaba aguadas para sombrear o pinceladas gruesas para corregir, y extendía manchas de color para definir los planos. Es en este momento incierto entre *dibujo* y *color* donde más se aprecia la velocidad con la que crea y modifica, donde se confunde la genialidad del dibujante con la rapidez del artista.

Los cuadros restaurados nos capacitan ahora para valorar la intención de cada pincelada. Comprendemos que contrastando aguadas con empastes consigue los efectos de luz y contraluz; que cuando trabaja el bosquejo con trazo enérgico quiere que se note en la capa pictórica; que si deja la preparación a la vista es para crear sensación de volumen; que si permite que transparente el dibujo es para reforzar un contorno.

Conviven en un mismo espacio pinceladas gruesas con aguadas, partes abocetadas con otras muy trabajadas, efectismo cromático con detallismo de delineante. Zonas solo insinuadas, inacabadas o, por el contrario, muy corregidas, son muestra de esa manera rápida de expresarse. Los arrepentimientos pueden resultar toscos o descuidados. Tampoco le preocupa que la pintura gotee, se emborrone o que transparente el dibujo: forma parte de una ejecución tan rápida que raya en lo frenético. Al realizar una limpieza, es importante tenerlo en cuenta. Una mala interpretación podría ocultar o desviar los efectos de sus recursos estilísticos.

La ligereza del *Triunfo del sacramento de la Eucaristía* nace de la relación entre zonas abocetadas y otras muy terminadas, pero sobre todo del juego de luces. Los volúmenes y la perspectiva se resuelven con la carga del pincel: los primeros planos se ejecutaban con empastes gruesos, los intermedios con capas opacas pero lisas y los fondos lumínicos con aguadas translúcidas. A esto hay que añadir los toques finales con pincel seco, a veces arrastrado, a veces preciso. Lo curioso es la secuencia: no seguía el ritmo normal, parece como si fuera improvisando a medida que iba

DE LA FOSCOR A LA LLUM

Cinc segles d'art

Del 24 de febrer a l'11 de juny

PALAU DE LES COMUNICACIONS



GENERALITAT VALENCIANA

PALAU DE LES COMUNICACIONS

MUSEU BELLES ARTS VALÈNCIA



Exposición **Madrid en la Colección Abelló**

Pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX

Hasta el 23 de abril de 2023

avanzando⁶. Es lógico que esta manera de pintar tuviera tanta repercusión entre sus coetáneos.

Con este mismo conocimiento de causa se debe encauzar la reintegración cromática. El *Bautizo del eunuco de la reina Candace* de la iglesia de Mendigorria es un cuadro muy maltratado. El soporte de tela está muy debilitado y la capa pictórica dañada por limpiezas muy abrasivas. Para su recuperación, apoyados en los indicios y las pruebas de infrarrojo, se han podido reforzar puntualmente algunos tonos para completar la escena, pero no hemos intervenido en las partes desaparecidas. Por eso el caballo no tiene cabeza.

No era el caso de la *Huida a Egipto* de Aldeavieja. La inmensa laguna que afecta a la figura

FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO
Bautizo del eunuco de la reina Candace. Hacia 1670. Óleo sobre lienzo. 86,4 x 107,8 cm. Iglesia de san Pedro, Mendigorria (Navarra).

del ángel impedía que se entendiera su papel introductor en la escena, guiando al burro hacia el interior del bosque. Sin más referencias que una fotografía antigua en blanco y negro⁷, la solución vino de la observación de otras obras. Hemos preferido recrear una reconstrucción compatible con la que debió tener en origen, de modo que el conjunto es ahora mucho más armónico.

En conclusión, esperamos que el paso de Herrera el Mozo por el Departamento de Restauración del Museo del Prado haya propiciado resolver dudas relativas a sus atribuciones, pero sobre todo, que haya «desvelado» su espléndida manera de pintar y contribuido a poner en valor a un artista tan versátil como polifacético.

⁶ Este es el mismo patrón que siguió en *El triunfo de san Hermenegildo*, pero en los años que separan a una de otra, Herrera ha suavizado la pincelada, ha abandonado los empastes gruesos y se ha acercado más al efecto muralista. ⁷ DESCALZO LORENZO, Amalia. *Aldeavieja y su santuario de la Virgen del Cubillo*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1988, p. 178.



Colabora:
cabify

  
#ColecciónAbelló
comunidad.madrid/cultura

Real Casa de Correos
C/ Correo, 1
Madrid

