

Francisco de Herrera el Viejo: un nuevo conjunto de pinturas de su primera etapa

FRANCISCO DE HERRERA THE ELDER: A NEW SET OF PAINTINGS FROM HIS FIRST PERIOD



ANTONIO ROMERO DORADO

Universidad de Sevilla. Grupo de investigación HUM-171

RECIBIDO: 04/02/2018 / ACEPTADO: 19/05/18

RESUMEN: El propósito de este trabajo es dar a conocer un nuevo conjunto de pinturas realizadas por Francisco de Herrera el Viejo hacia 1616-1618. Estas obras nos permiten conocer mejor la primera etapa de la carrera del pintor (1609-1620), mostrándonos cómo el artista usó estampas de otros pintores para componer sus propias obras. Asimismo, en estas pinturas se aprecia cómo Herrera, partiendo de la tradición pictórica sevillana tardo-manierista, avanzaba hacia nuevos horizontes artísticos. En este sentido, es especialmente relevante el *Crucificado* que presentamos, cuya composición es idéntica a la que, hasta ahora, se tenía por la última pintura realizada por Juan de Roelas, que sin embargo es copia de un modelo original de Herrera. Las nuevas pinturas que presentamos fueron pagadas por el VIII duque de Medina Sidonia y están ubicadas en una capilla fundada por dicho noble en Sanlúcar de Barrameda.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Herrera el Viejo, Juan de Roelas, escuela sevillana de pintura, pinturas basadas en estampas, Manuel de Guzmán y Silva, VIII duque de Medina Sidonia, Juan de la Sal, obispo de Bona, Sanlúcar de Barrameda.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to present a new set of paintings by Francisco de Herrera the Elder. These works were made circa 1616 and 1618 so they allow us to better understand the early period in the painter's career. They show us that the artist used some prints after other artists' paintings to create his own works. Besides, these new paintings present a style that, within the mannerist tradition of the Sevillian school, was moving towards new artistic horizons. In this regard it is particularly important the *Crucifix* that we present, which composition is identical to the one considered, until now, the last painting by Juan de Roelas, which however is a copy of a original model by Herrera. The new paintings presented were paid by the 8th Duke of Medina Sidonia and they are located in a chapel founded by this nobleman in Sanlúcar de Barrameda.

KEY WORDS: Francisco de Herrera the Elder, Juan de Roelas, Sevillian painting, paintings after prints, Manuel de Guzmán y Silva, VIII Duke of Medina Sidonia, Juan de la Sal, bishop of Bona, Sanlúcar de Barrameda.

El propósito de este trabajo es dar a conocer un nuevo conjunto de obras realizado por Francisco de Herrera el Viejo hacia 1617.¹ Se trata de siete pinturas al óleo sobre lienzo conservadas en la Iglesia Mayor (FIG. 1) y una octava en el Palacio Ducal de Sanlúcar de

1. Quisiera agradecer la imprescindible colaboración de D. Eduardo Lamas-Delgado, sin la cual este trabajo no sería el mismo, y a D. Óscar Franco Cotán, por sus fotografías, entusiasmo y amistad..

Barrameda (FIG. 12). No obstante, antes de analizar dichas obras, es conveniente plantear brevemente cuál fue el contexto cultural en que fueron realizadas, presentando al mecenas que las costeó, que fue D. Manuel de Guzmán y Silva, VIII duque de Medina Sidonia, titular de la casa nobiliaria del mismo nombre entre 1615 y 1636 y que estaba casado con D^a Juana de Sandoval, hija del I duque de Lerma, valido de Felipe III.

Estudios recientes han puesto de manifiesto que la casa de Medina Sidonia, durante la Baja Edad Media y el Siglo de Oro, fue uno de los mayorazgos más ricos de la corona de Castilla, probablemente el más opulento de toda España y Portugal, solo por detrás de las casas reales y en una situación similar a la casa ducal de Braganza.² Su fama, riqueza e importancia militar tenían varios fundamentos. En términos de fama, recordemos que el linaje había sido fundado por Guzmán el Bueno, un héroe de la Reconquista. Además, el jefe de la casa ostentaba los títulos de «conde de Niebla» y «duque de Medina Sidonia», que eran el condado y el ducado hereditarios más antiguos de la Corona de Castilla. Esta circunstancia hacía que el duque ocupara un lugar preminente entre los Grandes de España creados en 1520. Muestra de ello es que en 1598, cuando Felipe II fue enterrado en El Escorial, el VII duque de Medina Sidonia, ocupó un lugar de preferencia, abriendo la procesión de los *Grandes*, justo detrás de los miembros de la cámara del rey.³ En cuanto a la riqueza de la hacienda ducal, además de basarse en la posesión de un extenso y concentrado estado territorial, se fundamentaba en los impuestos cobrados en el activo puerto de Sanlúcar y en la venta del atún rojo de las almadrabas de Conil y de Zahara. Asimismo, la importancia militar de la casa queda patente en que el VII duque de Medina Sidonia participó decisivamente en la campaña que acabaría con Felipe II en el trono de Portugal, en 1580, por lo que se le concedió el toisón de oro. Además, fue el comandante de la Empresa de Inglaterra de 1588 o *Armada Invencible*, a pesar de cuyo fracaso se le concedió la doble Capitanía General del Mar Océano y de las Costas de Andalucía. Tanto el toisón como ambas capitanías acabarían siendo detentadas de forma hereditaria por su hijo y su nieto, el VIII y el IX duque. Este último protagonizó en 1641 una conspiración contra Felipe IV, que hizo caer en desgracia a la hasta entonces ilustre casa.⁴

Aunque los Medina Sidonia fueron en origen un linaje asentado en la ciudad de Sevilla, a finales del primer tercio del siglo XVI habían trasladado su residencia a la villa de Sanlúcar de Barrameda, convertida desde entonces en la sede de la corte ducal y distinguida en 1579 con el título honorífico de ciudad. Dentro del constante engrandecimiento de la corte de Sanlúcar, entre 1628 y 1631, el VIII duque de Medina Sidonia,

2. SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons, 2008. LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Guzmán. La casa ducal de Medina sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*. Madrid: Dykinson, 2015.

3. SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia...*, ob. cit. p. 263.

4. SALAS ALMELA, Luis. *The Conspiracy of the Ninth Duke of Medina Sidonia (1641): An Aristocrat in the Crisis of the Spanish Empire*. Leiden, Brill, 2013.



FIG. 1. Retablo de la Capilla de la Concepción de Sanlúcar.

D. Manuel de Guzmán y Silva (1579-1636), emprendió la construcción de una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción.⁵ Debemos contextualizar esta fundación dentro del notable movimiento immaculista que recorría la baja Andalucía a principios del siglo XVII y que varios decenios antes ya había sido abanderado por la casa de Osuna, dentro del mismo contexto geográfico.⁶ La Capilla de la Concepción se levantó en la Iglesia Mayor de Sanlúcar, un templo parroquial cuya construcción había sido patrocinada por el I duque de Medina Sidonia en el segundo tercio del siglo XV y que desde el segundo cuarto del XVI venía siendo usado por los Guzmanes como Capilla palatina. De hecho, el palacio familiar sanluqueño estaba adosado al templo y ambos edificios estaban comunicados. La residencia ducal estaba unida, mediante un corredor, a la iglesia, en cuyo interior había un gran balcón elevado, desde donde la familia ducal asistía a

5. CRUZ ISIDORO, Fernando. «El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633», *Laboratorio de Arte*, n° 18, 2005, pp. 173-184.

6. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *Dogma, poder e ideología: la Casa de Osuna y la devoción a la Inmaculada Concepción*. Osuna: Amigos de los Museos de Osuna, 2006.

los oficios religiosos. Este palco era llamado «la Tribuna», mientras que el corredor era conocido como «el pasadizo de la Tribuna». Este espacio era, de hecho, una verdadera Capilla palatina, fundada en base a una serie de privilegios papales que se remontaban a finales del siglo XV. Además de la asistencia a los oficios, en la Tribuna se celebraban las bodas y los bautizos de la familia ducal. La Capilla de la Concepción de Sanlúcar, se concibió como una prolongación virtual de la Capilla ducal.

Una vez que hemos presentado al mecenas y expresado su contexto familiar, pasamos a analizar las obras que damos a conocer. Dejando para el final el lienzo del Palacio Ducal, se trata de un conjunto formado por siete pinturas realizadas al óleo sobre lienzo, que presentan cuatro formatos distintos y que están alojadas en el retablo de la Capilla de la Concepción de Sanlúcar (FIG. 1). De izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, las pinturas muestran la siguiente iconografía: *San Juan Bautista con San Jerónimo*, *San Juan Evangelista con San Hermenegildo*, la *Adoración de los Reyes Magos*, el *Descanso en la Huida a Egipto*, la *Coronación de la Virgen*, *Jesús Crucificado* y la *Asunción*. Hay que decir que sobre estas obras no existen datos documentales concluyentes, sin embargo cuestiones estilísticas nos permiten afirmar con rotundidad que su autor fue Francisco de Herrera el Viejo (ha.1590-ha.1656), perteneciendo el conjunto a los comienzos de su carrera. Por ello, en las siguientes páginas argumentaremos la razones que nos llevan a considerar definitiva su autoría.

Comenzando por la izquierda del primer cuerpo y dejando para después las pinturas de la *predella*, tenemos la *Adoración de los Reyes Magos* (FIG. 2), de 178 x 88 cm. A la derecha de la pintura, la Virgen aparece sentada con el Niño en brazos y San José de pie detrás de ellos. En la parte izquierda, delante de la Sagrada Familia, están los tres Reyes Magos en diferentes posiciones. Melchor, arrodillado y agarrando un brazo al Niño; Baltasar, ligeramente inclinado y con una mano sobre el pecho, y finalmente Gaspar, de pie y llevando en la mano el recipiente que contiene su ofrenda. Los tres miembros de la Sagrada Familia presentan halos alrededor de sus cabezas. Los Reyes, por su parte, están coronados, salvo Melchor, que antes de arrodillarse y de tocar al Niño, se ha quitado la corona y la ha dejado en el suelo, que tiene un aspecto pétreo y está salpicado de diferentes hierbas en la parte derecha. Respaldando la escena se observa parcialmente la arquitectura del portal de Belén. A la derecha, un tejadillo inclinado, realizado con tablones de madera, cubre al buey. De este establo sale un murete de ladrillo sobre el que ha crecido vegetación. El cobertizo parece adosado a una construcción de mayor entidad de la que solo vemos una parte de su estructura. Se trata de una pilastra sin capitel, sobre cuyo cimacio se aprecia el arranque de un arco de medio punto. Justo a su lado, en un plano algo más profundo, se ve el fuste de una columna dispuesta sobre un pedestal. Detrás de esta ambigua arquitectura, en el lado superior izquierdo, se desarrolla un profundo paisaje en el que se suceden el prado, el monte y finalmente la montaña, al pie de la cual se ha esbozado una población. Sobre



FIG. 2. *Adoración de los Reyes*, Herrera el Viejo (1616-1618).



FIG. 3. *Adoración de los Reyes*, estampa de Raphaël Sadeler el Viejo publicada en 1598 basada en una invención de Jacopo Bassano.

la sierra se ha pintado un cielo nublado iluminado a la altura del horizonte, por lo que parece que está despuntando el alba.

Desde el punto de vista compositivo, los seis personajes están distribuidos de manera simétrica, tres a cada lado y en posición escalonada. De hecho, si unimos sus cabezas con una línea imaginaria, veremos que se forman dos diagonales que confluyen donde se encuentran el rey Melchor con el Niño Jesús. Asimismo, esa simetría se ve reforzada por el eje central que la columna y la pilastra crean en la parte superior. Además, la cabeza del buey que aparece a la izquierda de San José halla su correspondencia al otro lado de la pintura junto a la cabeza del rey Gaspar, tras la que se asoma la de un paje de aspecto subsahariano. Ambas figuras introducen en la obra dos notas anecdóticas, que si bien son secundarias contrarrestan levemente la gravedad de la escena. Por otro lado, la vestimenta del rey Melchor potencia la diagonal que parte de la cabeza de San José y que llega hasta la esquina inferior izquierda de la pintura. Por último, el espacio cubierto por el suelo de la esquina inferior derecha se contrapone al paisaje pintado en la superior izquierda.

Toda la escena está inspirada en una estampa (FIG. 3) realizada en 1598 por Raphaël Sadeler el Viejo, sobre una invención de Jacopo Bassano. En cualquier caso el modelo ha sido reinterpretado y en la obra se aprecia claramente el estilo de los primeros años de Herrera. En los detalles de la indumentaria de los Reyes se percibe un preciosismo manierista que conecta con el arte de Francisco Pacheco, aunque Herrera va un paso más allá en el extraordinario tratamiento que hace de los tejidos. En este sentido, esta adoración de los Reyes contiene un verdadero muestrario de las diversas maneras que el artista usaba para representar las calidades y los pliegues de las distintas telas. En cuanto a los tipos humanos, la cara oval de la Virgen, cubierta por un velo transparente realizado con sutiles veladuras, está construida de una manera análoga a la que se observa en obras tempranas de Herrera, como los *Desposorios místicos de Santa Catalina* y en la *Inmaculada acompañada por monjas*.⁷ La redondeada cara de Jesús, en cambio, coincide con la del niño que aparece en el *Heraclio* de la Colección Granados de Madrid,⁸ mientras que el gusto por el lujo en el vestido de los Magos coincide con la *Visión de Constantino*,⁹ todas ellas obras pintadas entre 1614 y 1615. Asimismo se aprecia un evidente parecido entre esta obra de Herrera y otras conocidas pinturas coetáneas, que son la Adoración de Velázquez de 1619, conservada en El Prado, y la representación del mismo tema de Luis Tristán, del Museo de Bellas Artes de Budapest, de 1620. En las tres obras se observa una clara inspiración en el modelo de Bassano, aunque este haya sido bastante reelaborado, especialmente en el caso de Velázquez.

La inclusión de la Epifanía en un retablo dedicado a la Inmaculada Concepción no requiere de mayores explicaciones, pues en ella María es la encargada de presentar a Cristo ante los Reyes Magos, representantes de los distintos pueblos de la Tierra. En cualquier caso, conviene recordar aquí la especial devoción que el VIII duque de Medina Sidonia tuvo por este misterio. D. Manuel no solo había nacido el seis de enero, sino que, después de su malogrado primogénito, llamado Alonso, bautizó a sus tres siguientes hijos mayores como Gaspar, Baltasar y Melchor.¹⁰ Más aún, con esta pintura se establecía un claro paralelismo entre la postración de los Reyes Magos y la del VIII duque con su familia, arrodillados desde la Tribuna ducal.

Pasando al *Descanso en la Huida a Egipto* (FIG. 4), hay que decir que tiene las mismas dimensiones que el cuadro anterior, aunque un menor número de figuras. En primer término se muestra la Virgen con el Niño, que parece sentada sobre una roca, aunque su gran manto azul nos impide verlo con claridad. San José, situado a

7. En el Palacio Arzobispal y en Museo de Bellas Artes de Sevilla, respectivamente.

8. También llamada *El rescate de san Luis*, en realidad se trata de *Heraclio restituyendo la Vera Cruz a Jerusalén*.

9. En el Hospital de la Caridad de Sevilla.

10. VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Introd. y ed. a cargo de Manuel Romero Tallafigo, Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995, p. 357.



FIG. 4. *Descanso en la Huida a Egipto*, Herrera el Viejo (1616-1618).



FIG. 5. Descanso en la Huida a Egipto, estampa de Cornelis Cort, publicada en 1575, basada en una invención de Federico Barocci.

la izquierda en segundo plano, acerca al Niño con su mano una ramita de madroño, mientras que con la otra se agarra al árbol del que ha cortado los frutos. El Niño, que intenta ponerse de pie sobre el regazo de María, gira su cabeza hacia el esposo de su madre, levantando la mirada y dirigiendo la mano izquierda hacia los frutos, mientras en la derecha sostiene más madroños que le han sido dados con anterioridad. Esta familiar e íntima escena se sitúa sobre un paisaje cuya profundidad se logra mediante el cauce de un río. En el fondo de la pintura, se observa un matizado celaje, cuyo horizonte está marcado por una sierra bajo la cual se asienta una ciudad. Desde ese lugar hacia adelante, las sinuosas aguas del río discurren entre frondosos sotos. A la altura de la cabeza de San José, el cauce (bordeado por juncos en ese tramo) cambia de dirección para ir a perderse hacia el lado derecho. Justo en el lugar donde desaparecen las aguas, se levanta un árbol que tiene una rama quebrada, junto al cual descansa la mula que lleva a la familia en su huida y que gira su cabeza para mirar al espectador, en escorzo. En el suelo de la parte inferior de la pintura, en el lado derecho se observan

plantas de coloridas hojas variegadas, mientras que en la esquina izquierda se ve de nuevo la orilla del río, lo que da a entender que la Sagrada Familia está descansando en una vega rodeada por un meandro, en el mismísimo borde del agua, por lo que el espectador los está «contemplando» desde el río. De nuevo, la cara de la Virgen es parangonable a los ejemplos herrerianos mencionados en el cuadro anterior, mientras que el Niño muestra un tipo completamente distinto al de la Epifanía. Esta vez su aspecto es rubicundo y la ausencia de cejas lo acerca a ciertos modelos manieristas que se observan entre los ángeles de Juan de Roelas y Juan de Uceda. Aun así, en este caso podemos aportar un paralelo aún más evidente dentro de la propia producción de Herrera. Nos referimos al *San Ignacio* del Museo de Sevilla, donde uno de los querubines del lado inferior izquierdo presenta las mismas facciones y el mismo escorzo que la cara de nuestro Niño Jesús. También tiene cierto parecido con el niño de una de las creaciones más exitosas de Herrera, de la que realizó numerosas versiones a lo largo de su carrera. Estamos hablando del *San José con el Niño Jesús*, aunque en algunas versiones el rostro del Niño se ha dulcificado tanto que se aleja bastante de la estética de nuestro modelo.

Para esta composición Herrera usó una estampa (FIG. 5) de Cornelis Cort publicada en 1575 y que reproduce una invención de Federico Barocci cuyo original está en la Pinacoteca Vaticana.¹¹ No obstante, como puede observarse, la inspiración en la estampa fue parcial, habiendo tomado de la misma la idea general de la composición y, de forma más literal, las figuras de San José y de la mula. En cuanto al grupo de la Virgen con el Niño, se observa cierto parecido con una estampa (FIG. 6) de Adriaen Collaert, publicada en 1585 sobre creación de Hendrick Goltzius, aunque el parecido no es tan concluyente. El frecuente uso de fuentes grabadas por parte de Herrera ya ha sido señalado con anterioridad, aunque ahora parece que estamos ante los ejemplos más tempranos de su producción. Significativamente, la estampa que reproduce a Barocci está rubricada sobre la piedra que está en la esquina inferior derecha, el mismo lugar donde aparece la huella de una firma en la pintura de Sanlúcar.¹² Desgraciadamente sus caracteres han sido barridos y cuesta mucho verlos y leerlos. Es evidente que las obras han sufrido una limpieza en algún momento, porque el barniz apenas está oxidado y aplicando luz rasante se observan algunos repintes, si bien son mínimos. No obstante, podemos afirmar con rotundidad que la firma dice «herrera», escrito en minúsculas,¹³ del mismo modo que la encontramos en los *Desposorios místicos de Santa Catalina* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, de 1615. Dicho esto, antes de

11. Debo el dato a la imprescindible indicación de D. Eduardo Lamas-Delgado.

12. Reitero mi agradecimiento a D. Eduardo Lamas-Delgado quien, a través de fotografías, me indicó que creía ver una firma en la pintura, lo que posteriormente pude comprobar y con mucha dificultad descifrar.

13. El número de caracteres de la firma coincide con la lectura «herrera». El característico trazo de la hache minúscula se presta a confusión. La forma de trazar las es, tan alargadas que parecen ies, también coincidiría. Consultada la fototeca del Dep. de Hª del Arte de Sevilla, donde existe una foto antigua



FIG. 6. Descanso en la Huida a Egipto, estampa de Adriaen Collaert, publicada en 1585, basada en una creación de Hendrick Goltzius.



FIG. 7. Coronación de la Virgen, Herrera el Viejo (1616-1618).

proseguir, conviene aclarar que en ningún momento el centro de nuestra argumentación es esta firma, cuyo mal estado de conservación no permite usarla como prueba concluyente, sino que nos basamos exclusivamente en cuestiones estilísticas que nos parecen evidentes.

Yendo a las pinturas del ático, a la izquierda vemos la *Coronación de la Virgen* (FIG. 7), cuyas dimensiones exactas no hemos podido tomar por encontrarse situada a varios metros sobre el suelo. Precisamente esta ubicación elevada y el pequeño formato de la obra explica que el tratamiento pictórico sea menos detallado que en las dos pinturas anteriores. Esto se aprecia en la anatomía en escorzo de Cristo, poco elaborada, y en la evidente rudeza de las manos de la Virgen. Además la gama cromática es más reducida, en correspondencia con la simplicidad del ambiente que envuelve las figuras, que es un rompimiento de gloria muy sumario. Lo cierto es que la composición de esta pintura es muy clásica e equilibrada: las tres figuras forman un triángulo, hay un eje vertical y otro horizontal que se cruzan en el centro, mientras que las cuatro nubes de las esquinas producen que el fondo dorado adopte la forma de un rombo. En este caso, Herrera se ha inspirado en una conocida creación de Maerten de

de esta pintura, la firma tampoco es legible, pues ya debía estar barrida cuando se hizo la foto. Debo y agradezco esta gestión a la amabilidad de D^a María de la Paz Pérez Gómez.

Fig. 8. *Asunción*, Herrera el Viejo (1616-1618).

Vos, ampliamente difundida a través de estampas, como la realizada por Hieronymus Wierix. En cuanto a la *Asunción* (FIG. 8), presenta el mismo formato y la misma gama cromática que la *Coronación*, sin embargo ahora la única protagonista es la Virgen, elevada a los cielos por tres ángeles en vuelo que la llevan sobre una nube. María aparece de pie, con las manos abiertas a la altura del pecho, mostrando las palmas y con la mirada levantada en éxtasis. Lógicamente la visión es apoteósica y, como tal, de la cabeza de la Virgen surge un gran resplandor en forma de rayos. La luz también sale por debajo de la nube, procedente del cielo dorado que respalda la imagen. Esta claridad que viene de atrás contrasta con la violenta iluminación frontal, que cae sobre la figura desde el lado izquierdo. La posición de las manos, exageradamente grandes, refuerza el carácter teatral de la pintura, circunstancia que unida al dramatismo lumínico, da un resultado lleno de efectismo, cercano a los modelos italianos del primer seiscientos de Annibale Caracci y Guido Reni, salvando las distancias. El voluptuoso y acartonado manto azul concuerda con una de las maneras habituales en Herrera, al igual que el gusto por los angelotes volanderos juguetones, que con frecuencia adoptan traviesas posturas y se meten por debajo de la ropa de las inmaculadas del artista, lo que puede considerarse uno de sus grafismos. Así podemos verlo en numerosas obras del pintor, pero limitándonos a su primer periodo hay que nombrar los *Desposorios de Santa Catalina* y, sobre todo, la Inmaculada de los gorreros de las gradas de la Catedral de Sevilla. Esta última pintura, a pesar de los grandes daños que ha sufrido, es la obra

documentada de Herrera que más claros paralelos ofrece con la Coronación y la Asunción de la Virgen de nuestro retablo.

Dejando el *Crucificado* del ático para el final y pasando a los santos de la *predella*, hay que decir que se trata de dos pinturas de formato apaisado, de 60 x 106 cm. A la izquierda vemos las figuras de busto y pareadas de *San Juan Bautista con San Jerónimo* (FIG. 9), mientras que a la derecha están *San Juan Evangelista con San Hermenegildo* (FIG. 10). Se conocen bastantes pinturas de bustos de santos realizadas por Herrera, muchas de las cuales formaban parte de apostolados y en gran medida basadas en estampas, como podemos apreciar en nuestro San Jerónimo, que parece depender salvo pequeñas variaciones de la estampa abierta por Willem van de Passe según invención de Hendrick ter Brugghen. No obstante, estas pinturas de Sanlúcar formalmente no están tan conectadas con la ejecución de estos conocidos apostolados de Herrera como con la *Magdalena penitente* del Museo de Santa Cruz de Toledo. En términos iconográficos, estos cuatro santos no tienen una relación aparente con el resto de los lienzos del retablo, cuyo programa es mariano y cristológico. Sin embargo, teniendo en cuenta que la capilla fue concebida por el VIII duque de Medina Sidonia, nuestra propuesta es que se tratan de un trasunto de D. Manuel de Guzmán y de D^a Juana de Sandoval.

Admitiendo esto, los Santos Juanes harían alusión a la duquesa consorte, D^a Juana de Sandoval, hija de Lerma. Esta identificación no requiere de mayores explicaciones, por su obviedad. Por el contrario, el caso del duque D. Manuel es más complejo, pues él no tenía un santo patrón, ya que su nombre significa «Dios con nosotros». ¹⁴ Por ello, hay que explicar por qué se eligió a San Jerónimo y a San Hermenegildo para representar al VIII duque. Nuestra interpretación es la siguiente. Jerónimo, padre de la Iglesia y modelo de eremitismo, era un claro ejemplo para don Manuel, que durante su vida fue especial devoto y protector de «todos los religiosos de las recolecciones», como él mismo expresó literalmente en su testamento. Tengamos en cuenta que recoleto es una persona que vive con retiro, abstracción y que viste modestamente, o bien un lugar solitario o poco transitado. Además, recordemos que al menos desde el siglo XV, en el imaginario de los Medina Sidonia se establecía un paralelismo entre San Jerónimo y Guzmán el Bueno. La identificación entre el fundador de la casa y el santo derivaba del parecido existente entre la historia de San Jerónimo y el león y el episodio de Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez. La primera dice que estando San Jerónimo meditando a orillas del Jordán, se le acercó un león cojeando que le mostró una de sus patas atravesada por una espina. San Jerónimo se la sacó y le curó la herida. El animal, profundamente agradecido, nunca se separó del santo mientras éste vivió. A la muerte de Jerónimo, el león se acostó sobre su tumba y se dejó morir de hambre. El segundo

14. Además, algunas fuentes indican que el nombre completo del duque era «Juan Manuel», lo que haría que los Santos Juanes fueran tan válidos para él como para su esposa.



Fig. 9. *San Juan Bautista con San Jerónimo*, Herrera el Viejo (1616-1618).

episodio legendario cuenta que un león que luchaba contra un dragón, en las cercanías de la ciudad de Fez, fue liberado de la bestia por intervención de Guzmán el Bueno. El león, como muestra de gratitud, acompañó mansamente y de por vida a Guzmán el Bueno, dondequiera que fuera el caballero. La similitud entre ambos relatos es evidente. De hecho, existe un antiguo romance que compara a Guzmán el Bueno con San Jerónimo y San Jorge.¹⁵ La identificación del santo eremita con el fundador de la casa y con los sucesivos titulares, queda de manifiesto. San Jerónimo, además, era el patrón de la orden hispánica por antonomasia, tradicionalmente protegida no sólo por la Monarquía sino por la propia casa ducal. Los Guzmanes eran seculares protectores de los jerónimos en su vertiente más austera, pues el II conde de Niebla, ya en 1431, había introducido en el Monasterio de San Isidoro del Campo a los ermitaños de Lope de Olmedo.¹⁶ Asimismo, hacia 1440, su hijo, el I duque de Medina Sidonia, fundaría el Monasterio de Ntra. Sra. de Barrameda, filial de Santiponce, en el principal señorío

15. ROMERO DORADO, Antonio: «Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez». *Cartare*, 2015, nº 5, pp. 31-64.

16. AUTORES VARIOS. *San Isidoro del Campo (1301-2002)*. *Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Santiponce: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. AUTORES VARIOS. *Actas Simposio «San Isidoro del Campo 1301-2002»*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2004.



FIG. 10. *San Juan Evangelista con San Hermenegildo*, Herrera el Viejo (1616-1618).

de su casa, Sanlúcar.¹⁷ En cuanto a Hermenegildo, príncipe visigodo y santo martirizado por su conversión al catolicismo, como duque de la Bética era un incuestionable arquetipo religioso para el duque de Medina Sidonia, el señor más poderoso de Andalucía. La canonización del visigodo en 1585, proporcionó a la casa un referente hagiográfico de *miles Christi*, geográficamente mucho más cercano que San Jorge, al ser Hermenegildo hispánico y específicamente bético. Por otro lado, es digna de atención la manera en que están agrupados los santos. Los de la izquierda (Juan Bautista y Jerónimo) son dos santos ascetas, mientras que a la derecha hay dos santos propios de los círculos cortesanos castellanos (Juan Evangelista y Hermenegildo). Esta idea de unión de contrarios, consustancial a los valores del Barroco, se percibe en la imagen de sí mismo que el VIII duque se preocupó de proyectar a lo largo de toda su vida, como prototipo de «Príncipe cristiano» y «hombre de armas y de letras».¹⁸

Para finalizar con los cuadros del retablo pasamos a analizar el *Crucificado del ático* (FIG. 11), cuyas dimensiones desconocemos por causa de su elevada ubicación. Se trata de una imagen de Jesús en la cruz realizada sobre un fondo negro apenas matizado en gris en la parte inferior. El cuerpo de Cristo está fijado a la cruz mediante cuatro

17. VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones...*, ob. cit., p. 131-148.

18. SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia...*, ob. cit. p. 58-59.

clavos y con las piernas cruzadas, según las *Revelaciones* de Santa Brígida. El estudio anatómico es francamente acertado, tanto en el dibujo de las proporciones como en los matices que las sombras van creando sobre la piel nacarada, a modo de claroscuro. El paño de pureza está construido con la acostumbrada habilidad que tiene Herrera en la representación de los tejidos, especialmente en el uso de distintas tonalidades blancas. Las sutiles calidades textiles de este perizoma son similares a las que veíamos en la *Epifanía*, especialmente en el turbante de Baltasar y la manga de Gaspar, así como en el paño blanco de la Virgen del Descanso en la *Huida a Egipto*. Asimismo es patente la fuerza ascendente que trasmite este crucificado, un ímpetu conseguido mediante varios recursos. En primer lugar, el hecho de que no aparezca el suelo sobre el que está clavada la cruz, lo que contribuye al carácter etéreo de la escena, que lo convierten en un icono intemporal, sin referencias espaciales ni temporales. En segundo lugar el pronunciado cruce de los pies, que crea un potente punto de apoyo. En tercero, la postura de los brazos, que no parecen soportar el peso del cuerpo, sino que de manera ingrátida se ofrecen al cielo. Y por último la elevación de la cabeza, representada en escorzo y con la mirada clavada en las alturas. Asimismo, el cruce de piernas y la posición de la cabeza crean una visión de tres cuartos que contribuye enormemente a la tensión dinámica que se observa en la obra. De hecho, los elegantes medios dramáticos empleados hacen innecesario recurrir a la sangre, que apenas se usa con algunos regueros sobre el pecho, las manos y los pies. La madera de la cruz y el letrero del inri se integran armoniosamente en la severidad de la escena. En suma, el sentido dinámico, el carácter ascendente, la iluminación procedente del lateral izquierdo, el claroscuro sobre la piel y el contraste tenebrista del fondo negro, hacen que esta pintura sea una interesante muestra de barroquismo. No en vano, este crucificado es una pintura efectista a la par que sobria, lo que hace de ella un ejemplo muy temprano dentro del contexto sevillano, como veremos cuando más adelante fechemos estos lienzos. Al evidente valor artístico y estético de esta obra, hay que añadir la singularidad de que se trata de la única pintura de Jesús crucificado que conservamos de la mano de Herrera. Es cierto que tenemos la estampa de 1627 de la *Santísima Trinidad adorada por Felipe IV, la reina y los condes de Olivares*, sin embargo en este grabado se ha usado un modelo procedente de la *Adoración de la Trinidad* de Durero, mucho más adecuado para la composición de esta obra que el tipo del crucificado de nuestro retablo.¹⁹

Otro aspecto muy destacable es que existe una réplica antigua de esta pintura. Se trata de una obra conservada en el Palacio Ducal de Sanlúcar, pero que procede de la sacristía de la iglesia de la Merced de la misma ciudad (FIG. 12). El modelo es exactamente el mismo salvo en pequeños detalles, que son el eclipse que se observa en el lado

19. Este mismo modelo, que parece proceder de una estampa, fue usado por su hermano Juan de Herrera en uno de los folios iluminados de la regla de la hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, del año 1631. 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*, 1995, nº 8, pp. 127-156.



FIG. 11. *Crucificado chico*, Herrera el Viejo (1616-1618).

superior izquierdo, un diferente tratamiento de la tela del paño de pureza y una mayor presencia de regueros de sangre sobre el cuerpo. Asimismo, la zona inferior no aparece iluminada, sino que en ella se distingue un horizonte que tiene algunas construcciones a modo de paisaje, aunque el ennegrecimiento de la obra dificulta verlo con claridad. Pero sin duda la principal diferencia que existe entre ambas pinturas es el tamaño, pues el crucificado del Palacio Ducal es una obra de gran formato, de 280 x 170 cm.²⁰

Hasta ahora este *Crucificado grande* del Palacio Ducal se ha considerado obra de Juan de Roelas, pues se ha venido incluyendo en la amplia serie de pinturas que este artista flamenco asentado en España realizó para el convento de la Merced de Sanlúcar.²¹ Sin embargo, en nuestra opinión su estilo no se corresponde con el arte del flamenco, pues en él no se observa su característica pincelada deshecha de raíz veneciana, ni el tratamiento del paño de pureza encaja con lo habitual en Roelas. Tampoco

20. VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008, p. 230.

21. VALDIVIESO, Enrique: «Pinturas de Juan de Roelas para el convento de La Merced de Sanlúcar de Barrameda». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978, nº 44, pp. 293-306.

se ha empleado la escala monumental y el canon colosal de manos y pies usual en sus figuras aisladas. La comparación del *Crucificado grande* de Sanlúcar con el *Cristo ejemplo de mártires* del Museo del Prado, de hacia 1615, atribuido con acierto a Roelas es bastante elocuente. Asimismo, el dibujo de la *Elevación de la Cruz* del Museo de Sevilla, de 1597, o el *Martirio de San Andrés* del mismo museo, de hacia 1610, ponen de manifiesto importantes diferencias entre la concepción de las figuras crucificadas del flamenco y nuestros crucificados *grande* y *chico*. Lo cierto es que la iglesia de la Merced está todavía por estudiar y lo publicado hasta la fecha nos parece realmente poco concluyente, pues podemos adelantar que dicho templo, además de las conocidas obras de Roelas, albergó obras de otros muchos pintores, como Francisco Pacheco, Pedro Reynel, Francesco Giannetti,²² otras dos obras del propio Herrera el Viejo y varias copias, algunas de origen italiano, como la *Inmaculada Concepción* del Caballero de Arpino y la *Incredulidad de Santo Tomás* de Caravaggio. En resumen, opinamos que el *Crucificado grande* del Palacio Ducal no es un Roelas sino una réplica del *Crucificado chico* de Herrera. De hecho, este último, aunque tiene un tamaño menor, nos parece de mayor calidad. En nuestra opinión lo más probable es que hacia 1631-32, el VIII duque de Medina Sidonia encargara una réplica a gran escala del *Crucificado chico*, para colocarla en la sacristía de la Merced, quizá por ser una pintura de su especial agrado.

Hay que recordar que, precisamente en esos años, en la corte real de Madrid se había avivado enormemente la devoción a la cruz. Así, se realizaron numerosos actos públicos en reparación por el trato sacrílego que unos criptojudíos portugueses habían dado a un crucifijo. De hecho, se ha sugerido que el monumental *Crucificado* de Velázquez, del Museo del Prado, pudo ser realizado a instancias del rey como colofón de dichos actos. El más importante desagravio se realizó en el Alcázar, con la asistencia de la familia real y del hermano del VIII duque de Medina Sidonia, que era capellán y limosnero del rey, quien mantuvo constantes contactos e intercambios artísticos con su hermano, residente en Andalucía.²³ No sería de extrañar que Medina Sidonia quisiera participar en dicho movimiento de exaltación de la Cruz, encargando una obra similar para su principal fundación, el convento de la Merced. El *Crucificado grande* de Sanlúcar es, de hecho, una pintura similar a la de Velázquez tanto en su gran formato como en el hecho de estar concebida de manera monumental, aunque basada en una obra anterior de la colección ducal. Por el momento no tenemos documentos que nos informen de quién fue el artista al que se encomendó la copia. Podríamos suponer que fuera el propio Herrera, pero creemos más probable que fuera Pedro Reynel, pintor

22. LAMAS-DELGADO, Eduardo y ROMERO DORADO, Antonio: «El pintor florentino Francisco Ginet (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía», *Libros de la Corte*, n.º 16, 2018, pp. 86-108.

23. Nos referimos a D. Alonso de Guzmán y Silva, Patriarca de las Indias y Arzobispo de Tiro, que precisamente fue el sacerdote que daría la extremaunción a Velázquez. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «El género religioso en Velázquez. El Cristo Crucificado». *Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999, 2004*, pp. 231-241.



FIG. 12. *Crucificado grande*, según modelo de Herrera el Viejo (ha. 1631-1632), Palacio Ducal de Sanlúcar, © Fundación Casa Medina Sidonia.

semidesconocido que tuvo un gran protagonismo en la corte ducal de Sanlúcar entre 1624 y 1634, durante la estancia madrileña de Giannetti. En cualquier caso, hay que descartar la autoría de Roelas, que además ya había muerto en 1625.

Una vez que hemos analizado los lienzos del retablo y que hemos formulado su atribución a Herrera el Viejo, a continuación procederemos a contextualizar estas obras dentro del conjunto de la producción del pintor, proponiendo una cronología y aportando nuevos datos de archivo. En nuestra opinión estas siete pinturas del retablo de la Concepción de Sanlúcar pertenecen a la primera etapa de la carrera de Herrera (1609-1620). Las razones que tenemos son de índole estilística. De esta primera época se conocen algunas obras pero es un periodo que todavía plantea importantes

incógnitas. No hay pruebas documentales del lugar y de la fecha de nacimiento de Herrera, pero se ha supuesto que nació en Sevilla hacia 1590. Tampoco se sabe con quién se formó desde el punto de vista artístico, aunque se ha dado por hecho que debió aprender en el taller de su padre, el pintor iluminador Juan de Herrera. Asimismo se ha puesto de manifiesto cómo en él se observa el influjo de Francisco Pacheco y de Juan de Roelas, pues desde sus comienzos la obra de Herrera presenta un carácter tardomanierista que luego va inclinándose hacia el Naturalismo y el Barroco, aunque siempre de una forma muy personal. El hecho de que encontremos a Herrera trabajando desde 1609, recibiendo encargos y con su propio taller, pero que no fuera examinado por el gremio de pintores de Sevilla hasta 1619, diez años después, parece apoyar la idea de que el artista se hubiera formado en casa de su padre, dentro del ámbito familiar, sin mediar contrato alguno. Lo mismo debió de suceder con su hermano, el pintor iluminador Juan de Herrera, llamado igual que su progenitor.²⁴

Lo cierto es que desde los inicios de su carrera Francisco de Herrera deja clara una gran versatilidad, pues se le conocen trabajos como pintor grabador, miniaturista, de figuras e iluminador. Como grabador en 1609 realizó la portada de las *Constituciones del Arzobispado de Sevilla* y en 1610 la portada de la *Relación de la fiesta dedicada en Sevilla a San Ignacio de Loyola*. Como pintor de figuras, ya en 1611 realizó una serie de siete lienzos con santos para Juan de Olivares²⁵ y en 1614 realizó un ciclo de doce lienzos sobre la *Historia de la Vera Cruz*, para la capilla que la hermandad de dicho nombre tenía en el antiguo convento de San Francisco de Sevilla. Asimismo, en 1617 realizó cinco pinturas para el convento de la Merced de Huelva, cuyo patronato era de los duques de Medina Sidonia. Además pintó varios lienzos individuales, como los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, del Museo de Sevilla, de 1615, la *Inmaculada de los Gorreros*, en las gradas de la Catedral de Sevilla, de 1616, y el *Pentecostés* del Museo del Greco, de 1617. De 1619-1620 deben de ser las grisallas que representan a *San Ignacio de Loyola* y a *San Francisco Javier* del Museo de Sevilla.²⁶ Como iluminador en 1619 realizó la ejecutoria de nobleza de Pedro de Ávila Alvarado y como tracista de retablos en 1617 trabajó para la catedral de Córdoba. A pesar de esta gran actividad económica, no fue examinado por el gremio de pintores de Sevilla hasta 1619.²⁷ Sin embargo los numerosos encargos anteriores demuestran que mucho antes Herrera

24. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 158-164. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pp. 228-232.

25. LLEÓ CAÑAL, Vicente. «Un contrato inédito de Francisco de Herrera». *Laboratorio de Arte*, 1999, nº 12, pp. 115-118.

26. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio / NAVARRETE PRIETO, Benito. «Sobre Herrera el Viejo». *Archivo Español de Arte*, 1996, vol. 69, nº 276, pp. 365-388.

27. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978, p. 13-77.

ya era un pintor maduro y de prestigio, que incluso tenía aprendices, como Velázquez, que siendo apenas un adolescente parece que asistió al taller de Herrera hacia 1610-1611.²⁸

En estos momentos iniciales el estilo de Herrera tiene claros resabios tardomanieristas y resulta algo arcaico en relación con su estilo posterior, peculiar y muy reconocible. Sin embargo, en su producción temprana ya observamos varios modos pictóricos o *manieras* que a lo largo de su vida se sucederán y que con frecuencia se usarán de forma simultánea dentro de una misma obra o de un mismo conjunto pictórico, en una evolución que no siempre será lineal. En cualquier caso en esta etapa las pinturas de Herrera presentan una mayor rigidez, un dibujo muy acabado y un riguroso silueteado, que puede resultar algo duro. La factura de sus obras es minuciosa en el tratamiento de los bordados y en los drapeados, que muestran pliegues angulosos y efectos suntuosos. No obstante, ya se intuye en sus pinturas iniciales un *ductus* muy personal que irá conduciéndole a una ejecución cada vez más suelta y nerviosa, buscando efectos más pictóricos y menos lineales.

Yendo específicamente a las pinturas de nuestro retablo, proponemos que se trata de siete obras datables entre 1616 y 1618. Por lo tanto estamos planteando que estas obras son más de diez años anteriores a la estructura del retablo, que ha sido documentado en 1631.²⁹ No es necesario recordar la cantidad de retablos que existen que albergan pinturas o esculturas que son más antiguas que su estructura arquitectónica y viceversa. Sin embargo, con frecuencia esto solo se tiene en cuenta cuando el desfase temporal es grande y la discordancia estilística evidente, no cuando es relativamente pequeño como en nuestro caso. Sin embargo, el profundo conocimiento que hemos alcanzado de la obra de Herrera, nos permite afirmar que el estilo de las pinturas de Sanlúcar es anterior a 1620. Por ello es probable que los duques de Medina Sidonia ya las tuvieran antes de que se iniciara la construcción de la capilla en 1628. De hecho, pensamos que pudieron estar ubicadas en el pasadizo de la Tribuna ducal, que era un espacio en que se agrupaban multitud de objetos de arte sacro, muchos de los cuales se donaban a las fundaciones religiosas guzmanas o se reubicaban en otros lugares del palacio, siendo una colección muy dinámica. Esta interpretación nos parece bastante plausible pues, después de todo, la Capilla de la Concepción se concibió como una prolongación virtual de dicha tribuna, de la cual bajaban a la Iglesia con frecuencia todo tipo de objetos litúrgicos y devocionales. También es posible que las obras estuvieran custodiadas en la Guardarropa del Palacio, ubicada enfrente de la fachada de los pies de la Iglesia Mayor, aguardando a ser usadas en la proyectada capilla. Sabemos

28. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. «Herrera el Viejo-Velázquez, ¿una relación imposible?». *Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, 2004, pp. 73-86. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2005, p. 67-70.

29. CRUZ ISIDORO, Fernando. «Aporte documental al mecenazgo artístico de los VII y VIII duques de Medina Sidonia». *Sanlúcar de Barrameda*, 2006, nº 42, pp. 126-137, en p. 128.

que la guardarropa era un espacio en que se almacenaban todo tipo de objetos de propiedad ducal en desuso o que se utilizaban eventualmente, como el gran lienzo de la *Última Cena* realizado por el florentino Francesco Giannetti en 1617 y que se usaba cada Semana Santa como parte del monumento.³⁰

Dentro del rango temporal que proponemos para datar las pinturas, entre 1616 y 1618, tenemos un dato documental que vincula a Herrera con el VIII duque de Medina Sidonia, que es la realización en 1617 de cinco lienzos destinados al convento de la Merced de Huelva, fundación de D. Manuel, y concertados en 400 reales.³¹ Asimismo, ese mismo año la agencia del duque en Sevilla pagaba 12 reales a «Juan de Herrera iluminador» «por 6 conchas de oro molido» «para servicio de mi señora [la duquesa]»,³² lo que también demuestra que la familia ducal estaba en contacto con el entorno artístico de los Herrera. A falta de prueba documental específica, creemos que las pinturas de Sanlúcar pudieron ser encargadas por el Duque a Herrera o bien compradas directamente en su taller, sin mediar encargo. De hecho, debemos tener en cuenta que en los obradores de los pintores había pinturas terminadas dispuestas para ser ofrecidas a particulares y a marchantes. En cualquiera de los dos casos, mediara encargo o compra directa, si damos por buena la interpretación iconográfica que hemos planteado sobre los santos de la *predella*, presentándolos como un trasunto de los duques D. Manuel y D^a Juana, debemos admitir que en el caso concreto de estas dos pinturas sí tuvo que existir un encargo específico al pintor, si bien pudo ser justo después de haber adquirido las otras cinco pinturas.

De hecho hemos documentado una compra de siete pinturas realizada en Sevilla en 1618. Los datos son los siguientes: el 6 de mayo de 1618 el duque encargó a su funcionario Pedro Pacheco que pagara «a la persona que el señor obispo Don Juan de la Sal ordenare» 1834 reales (166 ducados) que dicho obispo había pagado por «siete cuadros de pintura que se han comprado para mí [en Sevilla], los cuales os mandará su señoría entregar y me los remitiréis luego [a Sanlúcar]». El 7 de junio D. Juan de la Sal, obispo de Bona, escribió al duque diciéndole: «Volví a ver los cinco cuadros que envió vuestra Excelencia señalados con la cruz y pareciéndome a propósito para lo que Vuestra Excelencia dice los ha menester, los concerté en cien ducados si bien el precio de ellos regateado era de mil y doscientos reales [109 ducados].» El 12 de junio el duque escribió a Pedro Pacheco ordenándole que pagara el coste de las cinco pinturas «a quien el obispo os dijere» y «tomad las pinturas para remitírmelas luego bien acondicionadas». El 18

30. ROMERO DORADO, Antonio: «La Última Cena del pintor florentino Francesco Giannetti en Sanlúcar de Barrameda (1617)», *Gárgoris*, nº 12, 2018, pp. 2-6.

31. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera...*, ob. cit., p. 19. La iconografía de las pinturas era la siguiente: San Lorenzo (que se conserva), Santa Catalina, San Ildefonso, Santo mercedario I y Santo mercedario II. Díaz (1975): 281.

32. Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia (en adelante AGFCMS), legajo 2922. *Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, Agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla de los años de 1615 y 1616*. libranza nº 137, sin foliar.

de junio consta carta de Pacheco sobre el mismo asunto y el día 23 recibo del secretario del obispo, Juan Blanca de la Cueva.³³ Es significativo que primero se hable de siete pinturas, por un precio de 1834 reales (166 ducados) y luego de cinco por 1200 reales (109 ducados), que una vez aplicada la rebaja conseguida por el obispo, se quedaron en 1100 reales (100 ducados). Haciendo los cálculos sobre la cantidad inicial, sin contar la rebaja que se consiguió luego sobre el precio de las cinco pinturas, el precio de los dos cuadros restantes debió de ser 627 reales (57 ducados). Esta pudo ser la compra de las siete pinturas de Herrera que tiene el retablo de la Concepción. Nuestra hipótesis es que cinco de estos cuadros fueron comprados en el estudio del pintor entre los que allí estaban, «señalados con la cruz» por el propio duque, según propuesta del Obispo de Bona, mientras que los otros dos, los santos de la *predella*, debieron de ser encargados expresamente al artista, con la iconografía deseada.

Estos datos documentales encajan bastante bien con el número de obras y su aparente cronología. Sin embargo, tenemos que recordar que había otra forma de adquisición de obras de arte, que era recurrir a la almoneda de los bienes de un difunto. Esto también podría explicar el desfase temporal que existe entre la fecha de ejecución de las pinturas y la del retablo. Esta forma de ampliar la colección ducal también está documentada por esos años y pudo ser relativamente frecuente. En este sentido, podemos aportar que en 1615 se compró un gran número de pinturas en la almoneda del doctor Jerónimo de Leiva, que había sido canónigo de la catedral de Sevilla y provisor de su Arzobispado. El 3 de octubre de 1615 se consigna en Sevilla un pago de 840 reales por seis pinturas al óleo guarnecidas, de paisajes: «6 países que por mandado del Duque mi Señor compró el Sr. Obispo de Bona en la almoneda del dicho doctor Leiva». Asimismo el 22 y 23 se hicieron pagos en Sevilla por haber metido en ocho cajones de madera 34 pinturas que se compraron al mayordomo del Doctor Leiva. Para el traslado de las obras a Sanlúcar se fletó un barco, a cuya carga asistió el pintor Juan de Roelas que, lógicamente, debemos suponer que se encargó de supervisar el trato que recibían las pinturas.³⁴

En cuanto a la hipótesis que planteamos con respecto al *Crucificado grande* del Palacio, que nos parece una copia del *Crucificado chico* del retablo, también tenemos prueba documental acerca del encargo de copias pictóricas por parte del VIII duque. Se trata de un pago de 120522 maravedíes (unos 321 ducados) que se hizo el 24 de marzo de 1617 «para las láminas que tiene dadas a pintar Don Juan de Zúñiga». En el lenguaje de la época las *láminas* eran lo que hoy conocemos como pinturas de pequeño o mediano formato. Por entonces D. Juan de Zúñiga era el agente de los negocios del duque en Roma,³⁵ por lo que debemos entender que estas pinturas se estaban

33. AGFCMS, legajo 2965. *Cuentas de la tesorería y agencia de Sevilla*. Año de 1618. Tomo 16, sin foliar.

34. AGFCMS, legajo 2922. *Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, Agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla de los años de 1615 y 1616*, sin foliar.

35. SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia...*, ob. cit. p. 472.

copiando en la ciudad italiana, pues de hecho en el documento se menciona al difunto Dr. Jerónimo de Leiva, como residente en dicha ciudad. Entre estas copias romanas podrían estar la citada *Inmaculada* de Arpino, la *Incredulidad* de Caravaggio, la *Transfiguración* de Rafael del Santuario de la Caridad de Sanlúcar y la *Madonna della Clemenza* del Palacio Ducal.³⁶ Asimismo, el porte de alguna de estas láminas pudo ser el que se pagó el 17 de julio de ese mismo año desde Madrid. Una vez más, parece que en esto estuvo implicado D. Juan de la Sal, al que se le habían pagado 2000 reales el 20 de marzo para que se los diese a D. Juan de Zúñiga «por el cuidado de los negocios de Su Excelencia en Roma».³⁷ De hecho, en los tres casos citados, en la compra de las siete pinturas de 1618, en la adquisición en la almoneda del Dr. Leiva y en la copia de láminas en Roma, estuvo implicado D. Juan de la Sal, ejerciendo como una suerte de *asesor artístico* del VIII duque. D. Juan de la Sal, obispo auxiliar de Sevilla y obispo de la diócesis titular de Bona,³⁸ fue un gran defensor de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Además el obispo debió de ser un gran *conocedor* en materia artística, como indican los nuevos datos documentales que hemos aportado y su conocida intervención en la realización de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, donde aparentemente insatisfecho con lo pintado por Girolamo Lucenti de Correggio y Antonio Mohedano, acabó imponiendo a Juan de Roelas. Asimismo todo indica que el obispo de Bona estaba dentro de la *red clientelar* del duque de Medina,³⁹ como manifiesta la carta que dirigió a D. Manuel con relación a la compra de pinturas que le hizo en 1618, misiva que concluyó diciéndole: «deseo haber acertado en esta menudencia de que poder colegir Vuestra Excelencia cuán más solícito seré en las cosas de más importancia en su servicio».⁴⁰

Estos nuevos datos documentales parecen sugerir, al menos en lo que respecta al copiado de obras romanas, que los Medina Sidonia pudieron tener en fechas tempranas un papel protagonista a través de sus agentes en Roma. Hasta ahora, a la hora de explicar la presencia de pintura italiana en la Sevilla del primer tercio del XVII, se había citado con acierto la colección de los duques de Alcalá,⁴¹ pero se había desconsiderado por falta de datos concretos el protagonismo que pudieron tener los Guzmanes mayores, limitándolo a la rama menor de los condes de Olivares.

36. Original en la Basilica de Santa Pudenziana de Roma, inspirado en el icono homónimo de la Capilla Altemps de Santa María in Trastevere.

37. AGFCMS, legajo 2922. *Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, Agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla de los años de 1615 y 1616*, sin foliar.

38. Se trata de la actual ciudad de Annaba, en Argelia, anteriormente conocida como Hipona y Bona.

39. Sobre D. Juan de la Sal, véase BONNEVILLE, Henry. «Dos testimonios inéditos de don Juan de la Sal, obispo de Bona, sobre la vida en Sevilla (1623-1626)», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Ed. Laia, 1979, pp. 109-122. PONCE CÁRDENAS, Jesús: «Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo», *Críticon*, nº 106, 2009, pp. 99-146.

40. AGFCMS, legajo 2965. *Cuentas de la tesorería y agencia de Sevilla. Año de 1618. Tomo 16*, sin foliar.

41. SALORT PONS, Salvador. «Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII». De Herrera a Velázquez: *el primer naturalismo en Sevilla*, 2005, pp. 53-67.

Para finalizar, toda la compleja propuesta que hemos hecho con relación a las pinturas de este retablo de la Concepción de Sanlúcar, que nos ofrece la autoría de Francisco de Herrera el Viejo y la cronología de 1616-1618, nos lleva a plantear algunas valoraciones histórico-artísticas, a modo de conclusiones. Por un lado, las pinturas del primer cuerpo del retablo nos muestran unos paisajes de fondo, tomados de estampas pero bastante reelaborados, que aunque resultan retardatarios y conectan al joven Herrera con la tradición manierista sevillana del siglo anterior, son verdaderamente personales. Por otro, como ya habíamos anticipado, el *Crucificado* del ático resulta ser la única pintura de esta iconografía que conservamos de la mano de Herrera y una de las pocas en las que el tenebrismo es más evidente.⁴² Asimismo, su dinamismo y sentido ascendente hacen de ella una pintura sumamente interesante, que anuncia las nuevas preocupaciones artísticas de Herrera. No en vano, su sobrio efectismo la convierten en un caso francamente avanzado dentro del contexto sevillano, anticipándose mucho tiempo a los conocidos ejemplos de Zurbarán, cuyo primer crucificado similar, en el Art Institute of Chicago, data de 1627, diez años después. Otra muestra del carácter innovador de este Crucificado de Herrera de 1617 es que en la década de 1660 su discípulo, Sebastián de Llanos y Valdés, lo usara como modelo para su Crucificado de la Catedral de Sevilla.⁴³ Sin embargo podemos decir que este crucificado de Sanlúcar está cerca de los modelos de la misma iconografía de Luis Tristán, que le son contemporáneos, muy distintos desde el punto de vista técnico pero de similar carácter tenebrista y espíritu ascendente, esto último heredado de su maestro, El Greco. Asimismo, debemos recordar que en Sevilla, en la década de 1610 ya se conocían Crucificados pictóricos de artistas italianos que tenían un espíritu ascendente similar al de Sanlúcar. Nos referimos a las pinturas de Juan Gui Romano del Ayuntamiento de Sevilla y a la de Orazio Borgianni del Museo de Cádiz, que bien pudieron influir en el joven Herrera. Por ello, a nuestro juicio, este crucificado es una de las mejores obras de la primera etapa de nuestro artista y lo muestran receptivo a las novedades pictóricas. Las diferencias que existen entre este Cristo de cuatro clavos y los contemporáneos que hizo Pacheco son más que evidentes. No olvidemos que las pinturas del sanluqueño, realizadas en la misma década que nuestro crucificado de Herrera, estaban basadas en un grabado de Durero de 1523.⁴⁴ Por último y en consecuencia de todo lo anterior, el *Crucificado grande* del Palacio Ducal de Sanlúcar debe ser retirado del catálogo de pinturas de Juan de Roelas y considerado copia de una obra de Herrera.

42. Véase también la *Última Cena* de colección particular de Málaga. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio / NAVARRETE PRIETO, Benito. «Sobre Herrera...», ob. cit. pp. 369-373.

43. VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, pp. 75, lámina 50-1.

44. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Durero y los cuatro clavos». *Boletín del Museo del Prado*, 1995, tomo 16, pp. 7-10.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas Simposio «San Isidoro del Campo 1301-2002»*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2004.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la. «El pintor Juan Guy Romano en Sevilla». *Archivo Hispalense*, 1970, nº 159-164, pp. 175-181.
- BONNEVILLE, Henry. «Dos testimonios inéditos de don Juan de la Sal, obispo de Bona, sobre la vida en Sevilla (1623-1626)», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Ed. Laia, 1979, pp. 109-122.
- CRUZ ISIDORO, Fernando. «Aporte documental al mecenazgo artístico de los VII y VIII duques de Medina Sidonia». *Sanlúcar de Barrameda*, 2006, nº 42, pp. 126-137.
- . «El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633», *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 173-184.
- DÍAZ HIERRO, Diego. *Historia de la Merced de Huelva, hoy catedral de su diócesis*. Huelva: Imprenta Guillermo Martín, 1975.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Guzmán. La casa ducal de Medina sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*. Madrid: Dykinson, 2015.
- 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*, 1995, nº 8, pp. 127-156.
- LAMAS-DELGADO, Eduardo y ROMERO DORADO, Antonio: «El pintor florentino Francisco Gineté (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía», *Libros de la Corte*, nº 16, 2018, pp. 86-108.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. «Un contrato inédito de Francisco de Herrera». *Laboratorio de Arte*, 1999, nº 12, pp. 115-118.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. «Durero y los cuatro clavos». *Boletín del Museo del Prado*, 1995, tomo 16, pp. 7-10.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978.
- . «Herrera el Viejo-Velázquez, ¿una relación imposible?». *Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, 2004, pp. 73-86.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2005.
- MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *Dogma, poder e ideología: la Casa de Osuna y la devoción a la Inmaculada Concepción*. Osuna: Amigos de los Museos de Osuna, 2006.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio / NAVARRETE PRIETO, Benito. «Sobre Herrera el Viejo». *Archivo Español de Arte*, 1996, vol. 69, nº 276, pp. 365-388.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: «Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo», *Críticón*, nº 106, 2009, pp. 99-146.
- RICO GARCÍA, J. Manuel, RUIZ PÉREZ, Pedro y otros. *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Universidad de Huelva, 2015.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «El género religioso en Velázquez. El Cristo Crucificado». *Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, 2004, pp. 231-241.

- ROMERO DORADO, Antonio. «Las Cuevas de Montesión en Sanlúcar de Barrameda: un retiro de ermitaños fundado por el VIII duque de Medina Sidonia». *Cartare*, 2014, nº 4, pp. 26-44.
- «Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez». *Cartare*, 2015, nº 5, pp. 31-64.
- «Nuevos datos sobre Pedro Espinosa: ermitaño, presbítero y «escritor de corte» del VIII duque de Medina Sidonia». *Gárgoris*, 2016, nº 9, pp. 9-15.
- «La Última Cena del pintor florentino Francesco Giannetti en Sanlúcar de Barrameda (1617)», *Gárgoris*, nº 12, 2018, pp. 2-6.
- SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- *The Conspiracy of the Ninth Duke of Medina Sidonia (1641): An Aristocrat in the Crisis of the Spanish Empire*. Leiden, Brill, 2013.
- SALORT PONS, Salvador. «Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII». *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, 2005, pp. 53-67.
- San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* [exposición]. Santiponce: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.
- «Pinturas de Juan de Roelas para el convento de La Merced de Sanlúcar de Barrameda». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978, nº 44, pp. 293-306.
- *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1992.
- *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 2003.
- *Juan de Roelas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008.
- VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Introd. y ed. a cargo de Manuel Romero Tallafigo, Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.