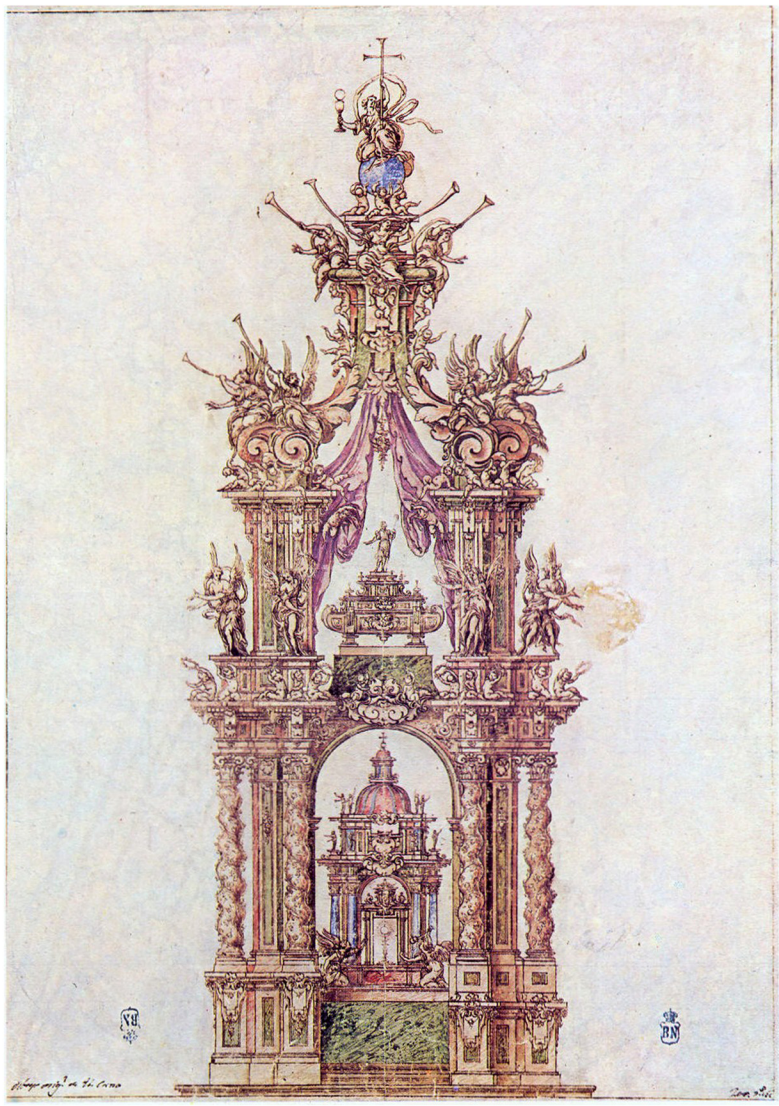
ABRAHAM DÍAZ GARCÍA

SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO (1619-1671). OBRA PICTÓRICA



Cuadernos de
ARTE e ICONOGRAFÍA

MADRID, TOMO XIX
NÚMERO 37 - 1º SEMESTRE DE 2010

DIRECTOR
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

SECRETARIO
Carlos Pérez Montoya

CONSEJO CIENTIFICO
Leticia Azcue (Museo Nacional del Prado)
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona)
Jesús González de Zárate (Universidad del Pais Vasco)
Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares)
Jose Manuel de la Mano (Doctor en Historia del Arte)
Consuelo Maquivar (Universidad Nacional Autónoma de Mexico)
Isabel Mateo Gómez (ex CSIC)
Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado)
Elena Santiago Páez (ex Biblioteca Nacional de España)

CONSEJO DE REDACCIÓN
Gloria Martínez Leiva
Carlos Pérez Montoya
Consuelo Pizarroso Corchero
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Ángel Rodríguez Rebollo

Cubierta: Sebastian de Herrera Barnuevo: *Altar de San Isidro.* BNE. Madrid.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA "MARQUÉS DE LOZOYA"
Alcalá, 93. 28009 MADRID
Teléfono 914 311 193 ☆ Fax: 915 767 352 ☆ E-mail: arte@fuesp.com ☆ www.ficonofue.com

ISSN-0214-2821 Depósito Legal: M-18.993-1988

ABRAHAM DÍAZ GARCÍA

SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO
(1619 - 1671)
OBRA PICTÓRICA

ÍNDICE

Abraham Díaz García: *Sebastian de Herrera Barnuevo (1619-1671)*

I. Introducción 8

II. Biografía 9

II. 1. Nacimiento y familia (1619 – 1633) 9
II. 2. Formación intelectual y artística (1632 – 1642) 11
II. 3. Matrimonios y vida familiar 13
II. 4. Títulos, honores y relaciones con otros artistas 20
II. 5. Enfermedad y muerte (1667 – 1671) 24

III. Obra y estilo 27

III. 1. Década de 1640 27
III. 1. 1. Primeras obras 27
III. 1. 2. Retablo de la Virgen de la Herrería 28
III. 1. 3. Participación en la entrada de Mariana de Austria 29

III. 2. Década de 1650 33
III. 2. 1. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid 34
III. 2. 2. Relicario de Santa Teresa del convento de Carmelitas de Alba de Tormes 42
III. 2. 3. Retablo del convento de los Agustinos Recoletos de Madrid 45
III. 2. 4. Retablo de la Sagrada Familia de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid 50
III. 2. 5. Otras pinturas de las décadas de 1640 – 1660 58

III.3. Década de 1660 62
III. 3. 1. Capilla del Buen Consejo de la iglesia del Colegio Imperial . 62
III. 3. 2. Obras arquitectónicas 67
III. 3. 3. El Túmulo para las exequias de Felipe V..... 71
III. 3. 4. Intervenciones en obras públicas 77
III. 3. 5. Iglesia de Nª Sª de Montserrat de Madrid 80

III. 3. 6. Urna de Semana Santa de la Capilla Real y la capilla del Cristo de San Ginés 82
III. 3. 7. Pinturas de la celda baja del prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 84
III. 3. 8. Actividad como Pintor de Cámara (1667 – 1671) 87
III. 3. 9. Obras desaparecidas (1660 – 1671) 95

IV. Conclusión 98

Notas 100

V. Cronología 122

VI. Catálogo de pinturas 138

VI. 1. Pinturas conservadas, documentadas y aceptadas 138
VI. 1. 1. Retablos y series 138
VI. 1. 2. Temas marianos 205
VI. 1. 3. Temas evangélicos 211
VI. 1. 4. Santos 213
VI. 1. 5. Retratos 219

VI. 2. Pinturas recusadas 225

VII. Fuentes documentales 233

VIII. Abreviaturas 234

Bibliografia 236

***

Normas para la presentación y envio de originales 252

Ficonofue 253

Publicaciones de Arte de la Fundación Universitaria Española 255

Este trabajo versa sobre Sebastián de Herrera Barnuevo (1619 – 1671), pintor, escultor y arquitecto, que durante el reinado de Felipe IV, llegó a acumular los cargos regios principales en el ámbito de la pintura y de la arquitectura. Llegando a dirigir y participar en numerosos encargos tantos regios como religiosos Para este estudio se ha tenido en cuenta nueva información aparecida y se ha revisado toda la información que se conocía, pero que no se había utilizado con exactitud. Gracias a ello se ha podido dar una visión completa de su vida, como de las principales obras en las que participó Sebastián de Herrera, de las que apenas han llegado una parte a nuestros días.

This work deals Sebastián de Herrera Barnuevo (1619 - 1671), painter, sculptor and architect during the reign of Philip IV, came to join the main royal positions in the field of painting and architecture. Arriving to lead and participate in many royal and religious orders. For this study took into account new information appeared and has reviewed all the information that was known but had not been accurately. As a result it has been possible to give a complete view of his life, as the main works in which Sebastián de Herrera participated, of which only one part to have reached our days.

I. INTRODUCCIÓN*

Todavía son muchos los artistas madrileños del siglo XVII que aguardan un estudio de su vida y de su producción artística. En esta situación se encuentra el pintor, escultor y arquitecto Sebastián de Herrera Barnuevo que, a pesar de ejercer puestos tan importantes como Maestro Mayor de las Obras Reales y Pintor de Cámara entre otros, sólo ha sido abordado por la historiografía de forma parcial e incompleta.

A pesar de que en la primera mitad del siglo XX se conocían sus dibujos y casi todas las pinturas que hoy se conservan, Sebastián de Herrera fue bastante ignorado. Un claro ejemplo lo tenemos en un estudio de Sánchez Cantón sobre los pintores de los reyes de España[1] en el que se silencia su condición de Pintor de Cámara, ganada a la muerte de Juan Bautista Martínez del Mazo y ejercida antes que la de Juan Carreño de Miranda.

No fue hasta 1954 cuando Harold E. Wethey, uno de los grandes conocedores de Alonso Cano, dedicó un artículo a la intervención de nuestro artista en la antigua iglesia del Colegio Imperial de Madrid, hoy Colegiata de San Isidro. Posteriormente, el mismo Wethey analizó en dos estudios de 1956 y 1958 los proyectos decorativos y realizó una breve visión general de su vida y obra, centrándose especialmente en la pintura, poco atendida hasta entonces. En 1966 publicó junto a su esposa un estudio sobre la capilla de Guadalupe del convento de las Descalzas Reales, hasta entonces desconocida, que fue parcialmente traducido al castellano en 1967[2]. Su faceta de pintor también fue estudiada por Angulo Iñiguez, que desveló su condición de retratista, publicando el retrato de *Carlos II* de la Colección Gil Nebot (Barcelona), entre otras aportaciones[3].

---

* Este trabajo de investigación dirigido por el Dr. Ismael Gutiérrez Pastor fue leído en la UAM el 2 de noviembre de 2004 ante el Tribunal de Estudios Avanzados. Una parte de este trabajo ha sido objeto de un breve artículo titulado "Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XVII, 2005, pp. 51 – 66.

En 1975 Virginia Tovar sacó a la luz las intervenciones arquitectónicas de Sebastián de Herrera, de las que hasta ese momento apenas se sabía nada[4] y que gracias a las aportaciones documentales ayudaban a conocer su entorno. Esta misma faceta de arquitecto fue objeto de un nuevo estudio para dar a conocer el nombramiento de Herrera Barnuevo como Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid[5].

Posteriormente han sido muy pocos los estudios nuevos. Cabe mencionar algunos artículos que se centraron sobre parcelas muy bien limitadas en las que algunas veces es el protagonista central y en otras uno más. Es el caso de los que se dedicaron a las pinturas que realizó como Pintor de Cámara[6], a la ornamentación de capillas e iglesias[7], a las obras públicas en las que intervino con cierta frecuencia, a la arquitectura, a la decoración efímera[8] o al manuscrito conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid[9].

Si nuestro artista no ha sido objeto de un estudio monográfico de conjunto, su entorno solamente se ha empezado a desenmarañar y a conocer con los estudios de Cruz Valdovinos[10] y de Blanco Mozo[11]. El ambiente familiar de Herrera Barnuevo está repleto de personajes vinculados a la retablística. Desde maestros canteros, de obras, aparejadores y ensambladores, hasta escultores y pintores. Así su padre Antonio de Herrera, cuya ocupación principal fue la de escultor, llegó a tener el oficio de aparejador de carpintería y sin duda es con quien se debió de formar o al menos aprender los rudimentos de la escultura.

Recientemente Collar de Cáceres ha atribuido tres nuevas pinturas a Sebastián de Herrera Barnuevo[12], que aumentan su *corpus* pictórico.

II. BIOGRAFÍA

II.1. NACIMIENTO Y FAMILIA (1619 – 1633)

Sebastián de Herrera Barnuevo, a pesar de haber alcanzado los puestos más importantes en las artes de Madrid del siglo XVII, es un personaje que no ha gozado del estudio detallado que su obra merece.

Hasta ahora los datos conocidos sobre la fecha de nacimiento de Sebastián de Herrera Barnuevo eran contradictorios, pues Palomino afirma que nació en 1619[13], mientras que en la declaración del 26 de diciembre de 1658 en las pruebas para la concesión del hábito de la Orden de Santiago a Diego de Velázquez, Herrera Barnuevo declaraba que tenía treinta y seis años[14]. Por lo tanto, el propio artista retrasaba su fecha de nacimiento a 1622. Sin embargo, la partida de bautismo da la razón a Palomino y corrige

al propio Herrera. El 4 de mayo de 1619 fue bautizado en la parroquia de San Martín de Madrid, Sebastián, hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez[15]. Fue apadrinado por Cristóbal de Herrera, hermano de Antonio de Herrera, y por Anastasia Sánchez, hermana pequeña de su madre.

Palomino ensalza el linaje de Sebastián de Herrera tanto por via paterna como materna. Hasta ahora apenas se conoce casi nada sobre el del padre. El pintor de Bujalance afirma que: "Don Antonio de Herrera Barnuevo, natural de Alcalá de Henares (...) excelente escultor, como se califica en el Ángel, y las otras figuras, que coronan la portada de la Cárcel Real de esta Corte, que son de su mano, y el escudo de las armas reales"[16]. Respecto de la familia de Sebastiana Sánchez de León su conocimiento es más completo. Ella era la mayor de seis hermanos – Sebastián, María, Eugenio, Anastasia y Juan – todos ellos hijos del maestro de obras Sebastián Sánchez y de María Sánchez[17]. Antonio de Herrera y Sebastiana Sánchez contrajeron matrimonio en la parroquia de San Martín de Madrid el 27 de diciembre de 1607[18].

Además de que su padre fuese escultor y alcanzase los oficios de escultor del rey y aparejador de las obras reales, y de que su abuelo materno fuese maestro de obras, existían más personajes en el ámbito familiar vinculados a las artes: así una de las hermanas de Sebastiana Sánchez, María Sánchez se casó en 1616 con el pintor y dorador Ginés Carbonel[19], que a su vez era hermano del Maestro Mayor de las Obras Reales Alonso Carbonel, con el que Antonio de Herrera trabajó en numerosas ocasiones. Anastasia Sánchez, también hermana de la madre de Sebastián de Herrera, estuvo casada con el ensamblador Bernabé Cordero, con el que también trabajó en alguna ocasión Antonio de Herrera. Por último, Juan Sánchez Barba, hermano de Sebastiana Sánchez, debió de aprender el oficio de escultor en el taller de su cuñado Antonio de Herrera[20].

Por lo tanto, Sebastián de Herrera estuvo familiarizado desde pequeño con maestros de obras, ensambladores, pintores, escultores, etc., relacionándose con ellos y conociendo en el propio ámbito doméstico los rudimentos de las artes, especialmente los de la escultura.

Sebastián de Herrera tuvo al menos cuatro hermanos: Isabel[21], Antonio[22], María y Manuel[23]. Isabel fallecía tempranamente a la edad de 23 años[24]. Antonio de Herrera fue quien se encargó de pleitear y exigir las deudas en el ámbito familiar, apareciendo constantemente en las escrituras. María de Herrera contrajo nupcias en 1648[25] y fallecía pocos años después que su padre, ya que en 1656 en un concierto entre sus hermanos, se alude a su testamento[26], recibiendo sepultura en el convento agustino de San Felipe[27]. El benjamín Manuel de Herrera fue puesto bajo la tutela de Miguel de Montero a la muerte de su padre en 1646. Posteriormente llegó a desempeñar los puestos de ayuda de la furriera y conserje de San Lorenzo de El Escorial.

II.2. Formación intelectual y artística (1632 – 1642)

En la declaración de 1658 Sebastián de Herrera afirmaba que conocía al pintor sevillano Diego Velázquez desde hacía veintiséis años[28], lo que nos sitúa en 1632 aproximadamente, cuando tendría unos trece años. Esta alusión permite suponer que el joven Herrera Barnuevo entró muy pronto en contacto con la corte y su máximo pintor, gracias probablemente a la condición de su padre como escultor del rey y aparejador de las obras reales.

El 18 de octubre de 1633 en el poder que se concedió a Antonio de Herrera padre, para representar a su cuñado Sebastián Sánchez, que residía en Sevilla, para cobrar los 600 reales que Bernabé Cordero debía de la dote a los herederos de su mujer fallecida Anastasia Sánchez, Sebastián aparece documentalmente por primera vez como testigo, con tan sólo catorce años y afirma ser estudiante[29]. Junto con él aparece el ensamblador Juan Moreno del Pozo. Ambos afirman conocer al pintor y dorador Juan de Cañas, que era a su vez el fiador de Eugenio Sánchez, hermano de Sebastián Sánchez.

El 28 de abril de 1635 Antonio de Herrera se obliga a realizar cinco figuras de cuatro pies cada una para la ermita de San Jerónimo del Buen Retiro por 600 ducados (a 120 ducados la escultura). Dos de ellas eran de piedra de Tamajón y representaban a *Adonis y Venus*, mientras que las otras tres eran los *Reyes Magos* de alabastro[30]. Se debían de disponer en los nichos realizados para la ocasión por Alonso Carbonel, que había sido nombrado Maestro Mayor de las Obras del Buen Retiro, y debían estar concluidas ocho días antes del día de San Juan del mismo año, es decir, el 16 de junio. Este mismo día Juan Sánchez se obligaba a realizar la escultura de Venus con un cupido[31], apareciendo su sobrino Sebastián de Herrera como testigo. Junto con él firmaron su hermano Antonio de Herrera Barnuevo y Juan de Aguilera. Al día siguiente Antonio de Herrera, padre, le encarga a Domingo de Esteban una piedra de Tamajón, para una de las cinco esculturas, donde aparecen los mismos testigos, excepto Antonio de Herrera Barnuevo, a quien sustituye el escultor Juan Sánchez Barba[32].

Sebastián de Herrera debió de iniciar algún tipo de estudios que posiblemente compaginó con su aprendizaje junto a su padre. Probablemente tuvo una formación humanística que no todos los artistas de su momento recibieron, ya que la formación tradicional de los artistas del siglo XVII era la del taller del maestro. Quizá esos estudios favoreciesen su futuro ascenso en los oficios reales. En el taller paterno conviviría con su tío Juan Sánchez, Tomás Martínez de la Puente, que era el oficial, y también con el aprendiz Juan de Amayuelas, que vivía en la casa de Antonio de Herrera. Sebastián de

Herrera, bajo la atenta mirada de su padre, debió aprender todo lo necesario de la escultura y diseño de retablos. De las escrituras de 1635 se deduce que Herrera ya realizaba algún tipo de aprendizaje o trabajo en el taller paterno, cuando contaba con 15 años de edad.

Palomino además de señalar el aprendizaje en el taller paterno, afirma que después "se arrimó a la escuela de Alonso Cano, más por imitación que por disciplina, y así siguió sus pisadas"[33]. Aunque no se ha documentado la relación de Alonso Cano con Sebastián de Herrera en estos primeros momentos, sabemos por noticias posteriores que de esta admiración del aprendiz hacia el maestro, debió surgir una gran amistad, que se mantuvo durante toda su vida. Además los dibujos y pinturas de estos primeros momentos de Herrera Barnuevo son una clara demostración de la relación con Alonso Cano, con él que Herrera Barnuevo mantiene varias coincidencias biográficas, ya que ambos se formaron en el taller paterno, cultivaron la pintura, escultura y arquitectura.

Alonso Cano probablemente llegó a la corte a comienzos de 1638, ya que en el mes de enero había traspasado todas las obras que tenía encargadas en Sevilla[34]. Se tiene constancia documental de que vivía en Madrid el 13 de julio de 1638[35] . Sebastián de Herrera contaba en estos momentos con diecinueve años, edad en la que tenía que tener un cierto manejo y conocimientos necesarios por lo menos en cuanto a la escultura y retablística. La formación como pintor parece posterior a la de escultor, y a diferencia de ésta, no se sabe con quién pudo formarse. No consta que se la deba exclusivamente al propio Alonso Cano, pudiendo haberse formado junto a él o, por el contrario, que hubiese comenzado en el taller de algún pintor instalado en Madrid y que con la llegada de Cano a la Corte abrazase sus modelos, que en sus primeros años imita con gran fidelidad, tal y como se aprecia en *La Natividad* del retablo de Nuestra Señora de la Paz de la catedral de Santa María Magdalena de Getafe o en el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* de (Reggio Emilia, colección particular), y en el *San José con el niño* (colección particular), no apartándose de ellos para después reinterpretarlos dentro de su propio estilo y hacerlos suyos.

Sebastián de Herrera no pudo desarrollarse pictóricamente en el taller paterno, a pesar de que sabemos que Antonio de Herrera, cuando no ejecutaba las obras que diseñaban otros artistas como Juan Gómez de Mora, dibujaba y daba las trazas de las obras a las que se obligaba. Su padre tampoco se encargaba del dorado y estofado de sus esculturas, sino que las realizaban otros artistas como Vicente Carducho, Ginés Carbonel, Antonio de Lanchares, etc. De las relaciones artísticas de su padre se desprenden contactos con pintores que pudieron haber inculcado al joven Herrera Barnuevo los rudimentos de la pintura.

Entre 1635 y 1642 no tenemos noticias de Sebastián de Herrera, siendo éste un período muy importante de su vida, ya que abarca entre los 16 y 23 años, época en la que debió aprender los fundamentos de su arte. Esta laguna temporal, la mayor de toda su biografía, invita a pensar que debió de abandonar el taller paterno, ya que no vuelve a aparecer mencionado en las escrituras de las obras del taller, y que su formación como pintor no se debe únicamente a Alonso Cano, aunque el estilo de Herrera Barnuevo se encuadre dentro de los seguidores del Racionero en la corte.

Por otro lado, Alonso Cano tomó como aprendiz a Benito Manuel Agüero en 1639 por cuatro años[36]. Las condiciones particulares de este contrato de aprendizaje, como que su maestro Cano no se obligase a darle cama, han hecho pensar a Cruz Valdovinos que Manuel Agüero tuviese una edad superior a la habitual en estos casos.

Al poco tiempo de transcurrir los cuatro años de contrato, el 10 de marzo de 1644 Alonso Cano se obligó con Domingo Díaz de Zaldívar para tener a su hijo Juan como aprendiz durante los siguientes seis años[37]. Al ver los sucesivos aprendices que tuvo Cano, entre los que no está Herrera, parece sugerir que no hubo relación formal o contractual entre ambos para el aprendizaje, lo que no es impedimento para la suposición de Palomino. Por lo tanto, no parece que aprendiera contractualmente los principios de la pintura con el Racionero, Además cuando Cano llegó a Madrid, Herrera Barnuevo contaba con diecinueve años, edad un poco superior a la media de los aprendices, en la que solían comenzar en los talleres de los artistas. Lo más lógico es pensar que colaboraría con él, habiéndose formado previamente con otro pintor en los rudimentos. Cabe recordar que en la familia de Sebastián de Herrera existían varios escultores, arquitectos, ensambladores y maestros de obras, pero no pintores, el único que se aproxima al oficio de los pigmentos y pinceles era su tío Ginés Carbonel, hermano de Alonso Carbonel, que se dedicaba al dorado y estofado de imágenes y retablos, más que a la pintura sobre lienzo, pero su temprana muerte en 1633 y las desavenencias entre las familias Carbonel y Herrera hacen problemático un aprendizaje familiar.

II.3. MATRIMONIOS Y VIDA FAMILIAR

Sebastián de Herrera contrajo matrimonio con Jerónima de Godoy y la Barreda el 19 de enero de 1642 en la parroquia de San Martín de Madrid[38]. Su esposa era hija de Sebastián de Godoy y de doña Juana de la Barreda. Los padrinos fueron Catalina Francisca Caxa, que posteriormente se convirtió en su cuñada al casarse por segunda vez Sebastián de Herrera con Francisca Caxa, y Raimundo de Adiego, personaje ligado a su familia.

El 1 de marzo de 1652 doña Juana de la Barreda, madre de Jerónima de Godoy, ya viuda de Sebastián de Godoy, testaba y concedía poder a su yerno Sebastián de Herrera como testamentario y albacea[39]. En su testamento nombraba como herederos a su hija Jerónima y a cuatro nietos, hijos de Cristóbal Valcárcel y de Isabel de Godoy (ambos difuntos), que residían en Villafranca del Bierzo. Junto con Sebastián de Herrera firmó como testigo su hermano Antonio.

El matrimonio de Sebastián de Herrera y Jerónima de Godoy se truncó en 1653 por fallecimiento de la esposa, que el 25 de junio otorgaba testamento[40] y fallecía dos días después[41]. Las mandas del testamento aportan ciertas informaciones nuevas que complementan aspectos biográficos que hasta la fecha se desconocían sobre Sebastián de Herrera. En ellas dejaba dos vestidos y un manto a su cuñada María de Herrera, a la que se refiere llamándola "mi hermana". A sus dos sobrinas huérfanas Leonor y Catalina Valcárcel les dejaba un hábito y otro manto. *La Virgen de la Herrería* de El Escorial era objeto de otra manda. Josepha y María Carbonel, hijas de Ginés Carbonel y María Sánchez, primas hermanas de Sebastián de Herrera, recibieron objetos textiles. A María de Seseña, mujer de Bernabé de Contreras, también le concedía una prenda de damasco. Y la que se convertiría en la segunda esposa de Sebastián de Herrera, la viuda Francisca Caxa recibía unas reliquias, un frasquito de concha de tortuga y plata. Catalina Caxa, hermana de la anterior y madrina en la boda, obtenía una salbillita de plata. Por lo tanto la segunda esposa de Sebastián de Herrera debía de ser una gran amistad del matrimonio. Finalmente, a su criada Bernarda le dejó dos camisas. Como único testamentario nombró a su marido, por el cual Jerónima Godoy declaraba tener un gran amor.

Parece que en los once años que duró este primer matrimonio no hubo ningún descendiente y si lo hubo no superó la edad infantil. Esto explica que el único heredero universal sea su marido. Su suegra Juana de la Barreda debía concederle 2.000 ducados de las arras que concertaron en el matrimonio. Como testigo aparecía Bernabé de Contreras, una de las personas más cercanas a Sebastián de Herrera en estos momentos.

En la partida de defunción consta que el matrimonio vivía en la calle AveMaría, en casas de doña Ángela Muñoz y que la difunta ordenó ser enterrada en el convento de Recoletos Agustinos.

El escultor Antonio de Herrera murió el 4 de agosto de 1646[42] y el 8 de agosto su hijo Sebastián de Herrera concedía poder a don Juan de Santarén y Ovando y a Alonso Carrillo para que hiciesen inventario, tasación y almoneda de los bienes que dejaba, al tener que ausentarse de la corte[43]. Tal vez fuesen asuntos de trabajo lo que obligaba a Sebastián de Herrera a marcharse de la villa de Madrid. El 3 de octubre del mismo año seguía fuera de la

corte, ya que los herederos de Antonio de Herrera, es decir, su mujer Sebastiana Sánchez, el abogado de los Reales Consejos Alonso Carrillo en representación del hijo de ella Sebastián de Herrera, y sus hermanos María y Manuel, éste representado por su curador Miguel Montero, daban poder a Antonio de Herrera Barnuevo, hijo del difunto, para que fuese a la villa del Casar y liquidase las cuentas pendientes del retablo que hizo su padre[44]. Este poder se extendía también al resto de pleitos que generase la herencia.

En 1647 Juan Sánchez concedía a su sobrino Antonio de Herrera poder para que pudiese cobrar las cantidades que desde la muerte de su abuelo, Sebastián Sánchez, en 1607 todavía pleiteaban sus herederos[45]. El 22 de noviembre de 1647 Antonio de Herrera daba poder a los procuradores Lucas Dávila y Ambrosio de la Torre para el pleito que mantenía con Josefa Cortairi. Este poder sustituía al que Sebastián de Herrera y sus hermanos habían concedido el 3 de octubre de 1646 a Alonso Carrillo[46] . El 14 de octubre de 1647 Antonio de Herrera tenía que dar poder a Ambrosio de la Torre para unos réditos de un censo que tenía contra él el convento de Santo Tomás de Madrid[47].

El 23 de abril de 1648 Sebastián de Herrera concedía un poder a favor de Miguel Montero de Espinosa, curador de su hermano Manuel y agente fiscal del rey en el Consejo de Hacienda, para que en su lugar renunciase a la parte que le correspondía de los bienes paternos a favor de su madre y que, cuando ésta falleciese, pasasen directamente a su única hermana María de Herrera, a fin de que los usara en su vida de casada[48]. Por fin, este mismo año Antonio de Herrera conseguía que se le librasen 300.000 maravedíes, que se adeudaban a los herederos de Sebastián Sánchez, por las obras de cantería realizadas desde el 29 de junio de 1604 hasta el mes de diciembre de 1606 en la Casa Real de El Pardo[49], que sus herederos llevaban reclamando desde entonces. En 1650 recibía Antonio de Herrera por el mismo asunto otros 13.600 reales[50]. Este mismo año fallecía Sebastiana Sánchez[51]. Y en enero de 1658 Antonio de Herrera concede poder a Antonio Pereira, residente de Granada, para que pida la certificación de los contadores de millones de la ciudad por una libranza que se le había dado de los descargos reales[52].

El 24 de mayo de 1656 Sebastián y Manuel de Herrera concedían a Antonio de Herrera las partes que les correspondían de las herencias de sus padres y su hermana[53], de lo que parece deducirse que su situación económica era holgada y se podían permitir estas concesiones.

Sebastián de Herrera debió de vivir en las casas paternas de la calle de la Ballesta, al menos hasta 1649, como afirma en la obligación de las obras de la entrada de la reina Mariana de Austria, mudándose después de 1649 a unas casas de alquiler en la calle del Ave María que pertenecían a la jurisdicción de la parroquia de San Sebastián.

Quizá no abandonó el hogar familiar tras casarse en 1642, ni después de morir su padre en 1646, dadas las características de taller familiar que parece que se respiraban en la casa. Sin embargo, cuando su padre Antonio de Herrera se casó en 1607, comenzó a vivir en la casa de su esposa, donde permanecían su suegra y sus cuñados, y no se mudó a casa propia hasta 1613[54].

Es curioso resaltar que su mujer Jerónima Godoy solicite ser enterrada en los Recoletos Agustinos y aluda en una de sus mandas a la Virgen de la Herrería de El Escorial, ya que Herrera Barnuevo recibió encargos de ambas instituciones: para la primera ejecutó el retablo y lienzo del altar mayor en los primeros años de la década de los cincuenta y para la última realizó un retablo en 1647.

Respecto a las relaciones de Herrera Barnuevo con otros artistas de su entorno, cabe mencionar las que mantuvo con tres artífices: el maestro Mayor de las Obras Reales Alonso Carbonel, el escultor Bernabé Contreras y el pintor Pedro Nuñez del Valle. Todos ellos tienen en común él haberse casado con mujeres de la familia Seseña y Jibaja. Así, Alonso Carbonel contrajo nupcias con Ana, el escultor Bernabé de Contreras con María y el pintor Pedro Núñez del Valle con Ángela[55]. A pesar de los roces profesionales entre Antonio de Herrera y Alonso Carbonel, su hijo Sebastián de Herrera debió de mantener buenas relaciones con Carbonel. Estas amistades sólo se han visto reflejadas en escrituras de carácter personal, como los testamentos, no habiendo aparecido hasta la fecha ninguna otra que demuestre la vinculación laboral que pudieron llegar a tener, excepto la que concertó con Bernabé de Contreras para la entrada de la Reina Mariana de Austria. El 24 de febrero de 1651 Sebastián de Herrera era testigo en el poder para testar de Ángela Seseña, viuda del pintor Pedro Núñez del Valle[56]. Seis días después volvía aparecer también en calidad de testigo en el testamento de Ángela Seseña[57]. En 1654 Herrera era testigo en el testamento de Bernabé de Contreras y firmaba en nombre de la viuda María Seseña y Jibaja. Entre los testamentarios cabe mencionar a Manuel Pereira, que había trabajado cinco años antes en la entrada de la Reina Mariana de Austria con Sebastián de Herrera y Bernabé Contreras, el pintor Angelo Nardi y el platero Juan Ortiz[58]. Más tarde el 30 de marzo de 1663 volvería a aparecer Sebastián de Herrera en la tasación de las pinturas que quedaron a la muerte de Alonso Carbonel[59].

Poco después de enviudar, Herrera Barnuevo contrajo matrimonio por segunda vez en 1654 con Francisca Caxa, viuda de Diego Ruiz Venturial, oficial de la Secretaría del Consejo de Italia[60]. Francisca Caxa era madre de dos varones: Sebastián, que fue religioso de la orden de San Benito, y Diego, que siguió a su padre y se vinculó al Consejo de Italia, ocupando el cargo de oficial segundo de la secretaría de Nápoles.

En cuanto a los orígenes de Francisca Caxa de Leruela, aunque no existe una referencia documental precisa son muchas las coincidencias que hacen que sea posible que su familia o ella misma fuera originaria de Palomera de Burgo, localidad cercana a Cuenca. Su apellido poco común es el mismo que el del licenciado Miguel Caxa de Leruela, procurador de la regia visita del Reino de Nápoles y autor de un tratado titulado *Restauración de la Antigua Abundancia de España, o Prestantísimo, único, y fácil repaso de su carestía general* (Nápoles, 1631) donde analizaba cual era la situación de la Mesta y los problemas agrarios que le afectaban[61] Al igual que Diego Ruiz, su primer marido, estaba vinculado con el Consejo de Italia.

Las primeras referencias documentales que tenemos de su segunda esposa, se remontan a octubre de 1651[62] y a octubre de 1653[63], en las que se la otorgaban cartas de obligación por dos préstamos que concedió. En ambas escrituras se alude a su condición de viuda. Estas cantidades continuaban sin pagarse en 1660 y serían solicitadas a través de un procurador mediante poder concedido por ella y Sebastián de Herrera[64]. Hay que recordar que en junio de 1653 Francisca Caxa aparecía en una de las mandas de la primera mujer de Sebastián de Herrera. La situación económica de Francisca Caxa, a pesar de su viudedad, debió de ser bastante acomodada tal y como se revela de las cantidades prestadas a individuos de posición social elevada.

De este segundo matrimonio Herrera Barnuevo tuvo descendencia numerosa, aspecto que ya fue señalado por Zarco del Valle[65]. Posteriormente Tovar Martín dudó de esta información, afirmando que en el testamento y otros documentos eran sólo tres los hijos a los que se hacía mención[66], y no ocho como indicó Zarco del Valle. El primer descendiente fue un varón Juan Ignacio que debió de nacer en 1655[67] y llegó a suceder a su padre en algunos de los cargos palatinos que desempeñó. Es el único hijo del matrimonio del que no ha aparecido la partida de bautismo. Del resto de hijos sí han aparecido las partidas de bautismo. Así el 20 de julio de 1656 nació María Margarita[68] en la calle de la Magdalena. El 15 de julio de 1657 nació Francisco Ventura en la misma casa[69]. Tres años después el 5 de octubre de 1660 nació la cuarta hija Francisca, pero se habían mudado a la cercana calle de Relatores[70]. El 11 de marzo de 1662 nació Sebastián de nuevo en la calle de la Magdalena[71] . El último hijo de este matrimonio fue Antonio, que nació el 5 de marzo de 1663, y sus padres continuaban en la casa de la calle de la Magdalena[72].

Estaba en lo cierto la referencia de 1664 publicada por Zarco del Valle, porque del segundo matrimonio nacieron seis hijos. Por su parte Francisca Caxa de Leruela aportó al matrimonio sus otros dos hijos de su relación anterior, lo que hace un total de ocho hijos, que justifican que Sebastián de Herrera en más de una ocasión solicitase ayudas en vías de limosna, exencio-

nes del pago de la media anata y nuevos oficios. De los seis hijos de Sebastián de Herrera sólo Juan Ignacio, Margarita y Sebastián aparecen nombrados en el testamento, de lo que se deduce que los otros tres fallecerían entre 1664 y 1671.

Gracias a esta documentación podemos saber que tras mudarse de las casas paternas de la calle Ballesta, se cambió de domicilio en varias ocasiones sucesivas a casas situadas en la calle del Ave María, Magdalena y Relatores, dentro de la barriada de San Sebastián, permaneciendo allí hasta que en 1663 se le concedió vivienda en la Casa del Tesoro. Su primera esposa fallecía en 1653 en casas de Dª Ángela Muñoz de la calle de Ave María. Al contraer de nuevo nupcias Sebastián de Herrera se debió de mudar a una casa de la calle Magdalena en la que al menos residió hasta 1657, ya que en 1660 en la partida de bautismo de su hija Francisca se afirma que vive en la calle de Relatores. Este cambio de domicilio debió ser algo pasajero, ya que de nuevo en 1662 se localiza a Herrera Barnuevo en la calle Magdalena, que ya no abandonaría hasta su marcha al propio Alcázar.

El 12 de julio de 1670 el matrimonio otorgaba poder a unos procuradores para que les representasen en un pleito que tenían con la hermana de Francisca Caxa, Manuela Caxa de Leruela, viuda de Francisco de Villamayor, por una herencia del mayorazgo de Campo[73]. El 30 de agosto volvían a dar Sebastián de Herrera y su mujer poder para que les representasen ante las justicias de Alcalá la Real (Jaén), sobre el mismo pleito[74].

El 15 de enero de 1660 Antonio de Herrera, soltero, otorgaba poder para testar a su hermano Sebastián[75], nombrándole heredero junto a su hermano Manuel. Antonio quería ser enterrado en la sepultura familiar de San Basilio, donde estaba su padre, pero finalmente fue enterrado en San Felipe el Real, donde estaba su hermana María[76]. Falleció el 22 de enero en casas del contador don Jerónimo Arredondo, en la calle Magdalena. Las casas de la calle Ballesta, que le cedieron sus dos hermanos, no estaban ocupadas en 1660 ni por Antonio ni por Sebastián, y es posible que las casas de la calle Magdalena sean las mismas en que vivía Sebastián, aunque en 1660 parece que Sebastián de Herrera residía en casas de la calle Relatores. Cabe la posibilidad que las casas de la calle Magadalena y Relatores sean la misma casa, ya que dichas calles hacen esquina. En la partida de defunción se nombra como testamentario al Secretario del Consejo de Aragón D. Martín Raimundo de Abriego, que había sido en varias ocasiones padrino de los hijos de Herrera Barnuevo y Francisca Caxa.

El testamento se abrió el 24 de enero[77] y entre los testigos que aparecen cabe mencionar a Diego Ruiz de Venturial, uno de los hijos del primer matrimonio de Francisca Caxa. Entre las mandas se alude a las deudas familiares que le quedaban pendientes de cobro, que traspasaba a su hermano

Sebastián con obligación de cobrarlas. La primera que se menciona era la de las obras del Pardo de su abuelo materno Sebastián Sánchez, que desde 1607 pleiteaban y de la que en 1660 todavía faltaba un pago de 300.000 maravedíes de la libranza de Granada, que finalmente no se pudo hacer efectiva. Además de hacerse cargo de los asuntos económicos familiares, parece que Antonio de Herrera se dedicó a la compra y venta de obras de arte. Así, en una de las mandas afirma que se le debía a Alonso Mozo, rector de la inclusa, cuatro lienzos y que el convento de San Basilio había adquirido otro de la Soledad, que el mismo Antonio les vendió[78].

El inventario de los bienes se realizaba al día siguiente de su fallecimiento, quedando en poder de Sebastián de Herrera. En la tasación se registran varias pinturas de Ribera, de Eugenio Cajés, de Antonio Moro, una copia de Corregio, de Guido Reni, varias de Ticiano y otros lienzos de naturalezas muertas y paisajes. Gracias al inventario conocemos su biblioteca, a la cual tuvo que tener acceso su hermano Sebastián. Entre los libros, destacan las encuadernaciones de estampas de Durero y también estampas sueltas de Rafael y Rubens. Junto a las recopilaciones de estampas tenía tratados de arquitectura como la *Regla de las cinco ordenes* de Vignola, varias ediciones o ejemplares de Vitrubio, *Perspectiva* de Euclides y libros de historia, poesía, teatro y novela como los *Comentarios* de César, Quinto Curcio, Virgilio, Suetonio, Valerio Máximo, una *Tragedia* de Agamenón, *Epístolas de San Jerónimo*, Raymundo Llul, Uniones de Portugal a la Corona de Castilla, segunda parte del Quijote,...[79]

Marías y Bustamante han señalado que es posible que el libro de Iacome de Vignola *Regla de las Cinco Ordenes de Architectura*, que fue traducido al castellano en 1593 por Patricio Caxés, fuese el que utilizó como modelo para los cinco dibujos que copió en el cuadernillo conservado en el AHN introduciendo en algunos de ellos variantes[80].

Su hermano pequeño Manuel, a semejanza de Sebastián y de su padre, también se abrió un hueco en palacio ocupando varios cargos, aunque ninguno de ellos estuviese vinculado a las creaciones artísticas. El 31 de mayo de 1666 era nombrado conserje de El Escorial a petición de su hermano, sucediendo en el puesto a Manuel Cobos[81].

El 7 de diciembre de 1669 Manuel de Herrera otorgaba poder a su hermano para testar y al día siguiente fallecía en la Casa del Tesoro, donde ambos residían, pero a diferencia de sus hermanos sepultados en San Felipe el Real y San Basilio, él se enterraba en Alcalá de Henares de donde era originario su padre Antonio de Herrera[82]. El 12 de diciembre Sebastián de Herrera solicitaba para sí mismo la plaza de conserje de El Escorial que había disfrutado su hermano[83], que se le concedía el 15 de enero de 1670[84]. Dicha plaza de conserje de El Escorial continuó en manos de su familia por lo menos durante dos generaciones más.

II.4. TÍTULOS, HONORES Y RELACIONES CON OTROS ARTISTAS

Herrera Barnuevo declaraba el 26 de diciembre de 1658 como testigo a favor de Diego de Velázquez, para que se le concediese el hábito de la orden de Santiago, junto con otros artistas, como su amigo Alonso Cano o Juan Carreño de Miranda. Sebastián, que declaraba tener 36 años, cuando en realidad tenía 39, afirma haber conocido al pintor sevillano en la corte hacía veintiséis años[85], lo que más o menos nos retrotrae al año 1632. Esta declaración permite suponer que el aprendizaje junto a su padre, que llegó a acaparar dos oficios al servicio del rey, le permitió desde un primer momento tratar con el ambiente artístico de la corte de Madrid.

Dos años después, en junio de 1660 Sebastián de Herrera se presentó como candidato a fiel procurador de los caballeros de hijosdalgo de la parroquia de San Sebastián, pero fue elegido Alonso Carbonel. También ese mismo año aparece mencionado Herrera Barnuevo, junto a Diego de Velázquez, en el oficio de procurador de cortes[86]. A través de estas pretensiones de representación de la baja nobleza de sangre, es evidente su inquietud por mejorar la consideración social del artista en el siglo XVII, que era un problema que afectaba a todos los pintores y artistas en general, aunque no ejerciesen oficios regios, como aún era el caso de Herrera Barnuevo.

La carrera honorífica de Sebastián de Herrera Barnuevo comenzó el 15 de enero de 1662[87], día en que fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales, en la vacante que dejó la defunción de José de Villarreal, con quien había colaborado en la obra de la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid. Este nombramiento tenía efectos desde el 1 de febrero. El 18 de febrero hacía frente al pago de 75.000 maravedíes de la media anata[88] y el 26 de febrero se extendía la cédula real con su nombramiento en el que se alude al buen servicio que anteriormente su padre había prestado al Rey y al sueldo de 400 ducados anuales[89]. El 14 de junio de 1662 Herrera Barnuevo volvía a hacer frente al pago de 32.584 maravedíes de la media anata de la merced de ayuda de la furriera que se le había concedido[90]. Estos dos cargos los debió tomar consecutivamente.

Según Palomino, Herrera Barnuevo también solicitó, aunque sin éxito, servir la plaza de Ayuda de Cámara del Rey, alegando a su favor su gran intervención en el ornato de la entrada de la Reina Mariana de Austria[91], especialmente en el Monte Parnaso. Pero estando vacante la plaza de Maestro Mayor de las Obras Reales el marqués de Malpica sugirió al rey el nombre de Herrera Barnuevo. Felipe IV, no muy seguro de que Herrera aceptase el puesto, mandó que acudiese el arquitecto y hablando éste con el marqués

de Malpica apareció el rey, turbándose Herrera Barnuevo, pero el marqués ante esta situación le dijo: "No tiene que turbarse, sino bese la mano a Su Majestad, que le ha hecho merced de Maestro Mayor, y Ayuda de furriera, Herrera se quedó cortado y besó la mano del rey agradeciendo la merced que le concedía"[92] . Felipe IV gratificaba a Herrera Barnuevo con este puesto, sin previa consulta a la Junta de Obras y Bosques. Esta anécdota refleja la buena consideración que tenía de Sebastián de Herrera para ejercer el puesto de Maestro Mayor de las Obras Reales. Como su padre, él juntaba dos oficios en su persona. Fue una situación muy corriente en los cargos reales, ya que de esta manera, la hacienda real recortaba gastos al disfrutar una sola persona de los gajes reales que comportaban estas mercedes, como aposentos, médico, etc. Este nombramiento se debió de ver favorecido por la colaboración que mantuvo con el anterior maestro mayor de obras, que ya en 1657 se documentaba en las obras de la capilla de San Isidro y en las reformas del Jardín de la Isla de Aranjuez. Herrera Barnuevo también obtuvo el puesto de Maestro Mayor de las Obras del Alcázar del Buen Retiro[93].

A pesar de que Sebastián de Herrera desempeñó el oficio de Maestro Mayor de las Obras Reales sin ninguna crítica importante, al morir surgieron opiniones que no le consideraban la persona más adecuada para dicho oficio. De esta manera, dos días después de su fallecimiento el duque de Pastrana, en una carta dirigida a la reina, decía que "Don Sebastián de Herrera Barnuevo, aunque tenya tan fecunda ydea para los ejercicios que trataba, no le asistía la noticia necesaria para maestro de obras, que lo principal desta ocupación es un conocimiento practico de fabricar y es necesario para la seguridad de las fabricas y proporciones dellas que se deban fundar primeramente en la fortificación; y en ella los adornos necesarios y sin ella y ellos no se pueda fabricar vien, ..."[94]. En estas palabras, que el noble mandaba a la reina para que se eligiese a Gaspar de la Peña como nuevo Maestro Mayor de las Obras Reales, se refleja una de las mayores controversias planteadas en el siglo XVII entre los propios maestros de obra que se habían formado en la práctica de la construcción y los artistas que desde su conocimiento teórico llegaban a intervenir en las obras, dando trazas, diseños y condiciones, sin entrar en problemas de carácter constructivo. Los primeros veían a los artistas trazadores como intrusos en una parcela de su ámbito.

Según Palomino, Herrera Barnuevo antes de desempeñar la plaza de Maestro Mayor de las Obras Reales había sido trazador[95]. El artista recibió formación de su padre y de Alonso Cano como escultor y pintor, respectivamente. La asimilación de conocimientos de trazador que le permitieron trabajar en obras arquitectónicas, le llegarían fundamentalmente de su propio padre que fue aparejador de carpintería o segundo aparejador. De Alonso Cano debió de aprender aspectos más decorativos y ornamentales, como se

percibe en sus dibujos, y apenas nada de aspectos constructivos. Pues no se tiene noticia de obras arquitectónicas realizadas por el Racionero durante sus estancias en Madrid.

La figura de Herrera Barnuevo fue un referente a tener en cuenta por el resto de pintores que abrazaron la maestría de obras. Sebastián de Herrera tuvo el precedente más inmediato en Velázquez, que intentó ejercer las artes mayores a la manera italiana, aunque nunca ocupó el cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales[96]. Fue Herrera Barnuevo quien por primera vez detentó los cargos de Maestro Mayor de las Obras Reales y de Pintor de Cámara, hecho que no volvió a producirse hasta principios del siglo XVIII con Teodoro Ardemans. Entre estos dos personajes aparecen una serie de pintores que, a semejanza de Herrera Barnuevo, se dedicaron tanto a la pintura como a la traza de obras, pero sin alcanzar los nombramientos que el madrileño acaparó. Entre éstos cabe mencionar a Francisco Herrera el Mozo, que llegó en 1677 a desempeñar el oficio de Maestro Mayor de las Obras Reales, y a Jiménez Donoso[97].

Es probable que la incursión de los pintores en un campo artístico, que hasta el momento había sido coto privado de los constructores, que contaban con una gran formación teórica –geometría, matemáticas, perspectiva– frente a la práctica de los maestros canteros y de obras, se vio favorecida por ser la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVII fuertemente decorativa frente a la descarnada de Juan de Herrera y sus discípulos, por introducir elementos arquitectónicos en la pintura decorativa y por el uso de la *quadratura*[98].

El 23 de febrero de 1663 se le concedió a Sebastián de Herrera la vivienda que el Pintor de Cámara Juan Bautista Martínez del Mazo había ocupado en la Casa del Tesoro[99]. De esta manera se vinculaba definitivamente con la vida de palacio y dejaba las casas de la calle de la Magdalena en las que todavía vivía en ese mismo año. El 8 de julio de 1664 Herrera Barnuevo solicitó la plaza de Aposentador de Palacio en la vacante que quedó al morir Francisco de Rojas. En su memorial alegaba en su favor que sus antepasados venían sirviendo al rey desde hacía 150 años y que se encontraba en gran necesidad al tener ocho hijos[100]. No llegó a conseguir su objetivo, pues tres días después fue nombrado Juan Marban[101].

El 25 de noviembre de 1665 Sebastián de Herrera fue nombrado Maestro Mayor de la Villa de Madrid[102]. La plaza estaba vacante desde la muerte de José de Villarreal en 1662 y quedó sin cubrir debido a la escasez de fondos en que se encontraban las arcas municipales. El conde de Castrillo consideró necesario para la "puliçia urbana" que se volviera a ocupar el oficio y propuso a Herrera Barnuevo. Sólo José Reinalte se mostró contrario a que la plaza quedase cubierta. Los regidores aceptaron que se retomase el oficio,

pero no se pusieron de acuerdo en el aspecto económico, manteniéndose principalmente dos posturas distintas: una de ellas, abogaba porque se le remunerase con un salario como el que tenía José de Villarreal, y la otra que cobrara por trabajo hecho sin tener una asignación fija. Finalmente en la votación se decidió por trece votos contra dos que Herrera ejerciese como Maestro Mayor de la Villa, percibiendo el salario que tenía José de Villarreal, que ascendía a 80.000 maravedíes al año, según lo que expuso el regidor Don Gabriel de Madrigal[103].

Con motivo de la muerte del rey Felipe IV fue necesario realizar el inventario del Alcázar. Herrera Barnuevo, como Maestro Mayor de las Obras Reales, y Martínez del Mazo, como Pintor de Cámara, iniciaron el trabajo el 17 de septiembre de 1666 bajo la coordinación de García Medrano. El yerno de Velázquez se encargó de tasar las pinturas, mientras que Herrera hizo lo propio con las esculturas y el mobiliario[104]. Ese mismo día se le concedía una ración de cámara, en vía de limosna, como ayuda para sustentar a su familia[105].

El 10 de febrero de 1667 falleció Juan Bautista Martínez del Mazo. Sebastián de Herrera Barnuevo vio posibilidad de hacerse con el puesto de Pintor de Cámara, que se le concedió el 12 de febrero[106], dos días después del fallecimiento de Mazo. Es curioso que Herrera Barnuevo se hiciera con la plaza de Pintor de Cámara, sin haber sido previamente Pintor del Rey. Lo mismo le había ocurrido con la plaza de Maestro Mayor, ya que no había tenido cargo de aparejador. Este ascenso tan rápido en cinco años, acaparando en su persona los principales cargos relacionados con las obras y la pintura, demuestra la valía de este artista y su capacitación para desempeñar esta variedad de puestos.

Pero si algo frenó la participación de Herrera Barnuevo en el ambiente artístico fue su endeble salud que, como él mismo confirma en varios escritos, en ocasiones no le permitía acudir a sus deberes.

Herrera Barnuevo fue recompensado con los mejores puestos artísticos de la corte. Francisco Rizi vio como, siendo Pintor del Rey antes que Carreño y que Herrera Barnuevo, ambos artistas le superaban y conseguían la merced de Pintor de Cámara. Sin duda, estos honores, a falta de la obra material, justifican los elogios expresados por Palomino, quien asegura que Herrera Barnuevo " ... más debió a su gran genio, altamente dotado del Cielo, y a su aplicación, y estudio, que a la instrucción de maestro alguno, ..."[107]. Similares son los elogios recibidos en su vida, como el que recogía Lafuente Ferrari[108]: "Aviendo muerto Joseph de Villarreal, arquitecto y Maestro Mayor de las obras Reales, ... eligió su majestad de su propio motivo y sin consulta de la Junta de Obras y Bosques ... a D. Sebastián de Herrera Barnuevo (que oy sirve este oficio) por Maestro Mayor, con noticia de que en el con-

currían juntas nobleza conocida, y habilidades superiores en el exercicio y conocimiento de la pintura, escultura y arquitectura; sujeto es este de quien hombres grandes y de la primera clase en los oficios primeros de la Casa Real afirman no aver tenido Palacio hombre semejante, por inteligencia y calidad en semejante ocupación".

El 25 de agosto de 1667 Alonso Cano en su testamento se refería a su amigo Herrera Barnuevo como Maestro Mayor de su Majestad y Pintor de Cámara. Cano, a pesar de haber abandonado Madrid en junio de 1660 y residir en Granada, debía de estar al tanto de los sucesos de la corte y conocía el nuevo cargo que Herrera Barnuevo regentaba. Cano se refería a su amigo como la persona capaz de localizar a la viuda del sastre Pedro Guet, doña Catalina, que guardaba varios lienzos del Racionero, los cuales mandaba que se cobrasen, excepto uno que eligiese la dicha viuda para el propio Sebastián de Herrera[109].

El 28 de septiembre de 1667, en una carta de un servidor del cardenal Barberini, que había portado unos relieves de bronce regalados por su señor a Felipe IV, se menciona a Herrera Barnuevo como el encargado de colocar dichas obras en el Alcázar, pero que no podía atender a sus deberes al estar convaleciente[110]. En otra carta de 5 de noviembre se afirma que Herrera Barnuevo dispuso estas piezas en un lugar en el que las viera la reina[111].

El 18 de marzo de 1668 Herrera presentaba un memorial para que se le descontase la media anata que debía satisfacer por la merced que se le había dado al concederle el oficio de Pintor de Cámara. El 20 de abril la Junta de Obras y Bosques decidió atender a las peticiones del Pintor de Cámara[112] y la cantidad le fue descontada de la paga de los gajes de dicho oficio[113].

II.5. ENFERMEDAD Y MUERTE (1667 – 1671)

La primera noticia que tenemos de la enfermedad de Sebastián de Herrera es el 2 de marzo de 1667, fecha en que Juan Carreño de Miranda pedía la plaza de Pintor de Cámara "en ausencias y enfermedades de Sebastián de Herrera"[114], apenas veinte días después del nombramiento de Herrera Barnuevo. Ante esta impaciente petición de Carreño la Junta contestaba *que* "esta pretensión tiene novedad no estilada, (...) y que no es justo dar lugar a nuevas introducciones mayormente cuando no se necesita de ello para ningún fin, ...". La respuesta de la Junta se explica porque Carreño todavía no era ni siquiera Pintor del Rey, cargo que obtendría dos años más tarde, el 27 de setiembre de 1669. La original solicitud "no estilada" de Carreño es posible que se deba a que Herrera Barnuevo había obtenido una serie de cargos que le debían de dejar poco tiempo para dedicarse al nuevo cargo de Pintor

de Cámara, ya que Carreño sólo pide ejercer la plaza en ausencias y enfermedades de Herrera. Quizá la pretensión de Carreño contase con la complicidad de Herrera Barnuevo.

Entre Herrera Barnuevo y Carreño de Miranda debió de existir una cordial relación profesional tal y como lo narra Palomino, que escuchó al propio Carreño contar con mil gracias la anécdota del cuadro de la cantarilla de miel, que le sucedió[115]. Todos estos nombramientos que consiguió Herrera Barnuevo reflejan la posición preeminente que alcanzó tras la muerte de Diego de Velázquez. Es probable que el artista se convirtiese en un personaje allegado a Mariana de Austria, como queda demostrado en sus intervenciones para las exequias de Felipe IV y para la Urna del Sagrario de la Capilla del Alcázar.

El 20 de febrero de 1669 el pintor envía una nota a don Martín Verdugo disculpándose de no haber podido asistir a la obra de la Cárcel de Corte a causa de su estado de salud, pues las fiebres y achaques las venía padeciendo desde hace siete meses. Ese mismo día se le había practicado una sangría con la que esperaba recuperarse y acudir puntualmente a sus deberes en la citada obra[116]. Herrera Barnuevo firmaba desde "la posada", que era el nombre que recibían comúnmente los cuartos que ocupaban en la Casa del Tesoro el personal de la corte. En los últimos cuatro años de vida su débil salud fue una constante y a ella hará referencia en diversas ocasiones, afirmando unas veces que no puede asistir a las obras y otras que sí le permite seguir trabajando. En una de sus disculpas por ausencias afirma que desde hace siete meses se encontraba enfermo. Del período de abril a diciembre de 1669 no tenemos ninguna noticia laboral suya salvo su participación, en el mes de octubre, en la arquilla que se estaba acabando para la capilla del Alcázar. Es probable que durante esos meses estuviera convaleciente.

El 10 de julio de 1669 Herrera Barnuevo pedía que se le pagasen los dos años de sueldo del oficio de Maestro Mayor de la Villa, es decir, un total de 160.000 maravedíes[117]. Herrera hacía alusión a su estado de salud para acelerar de alguna manera el cobro de la cantidad adeudada.

El 17 de enero de 1671 Herrera Barnuevo medía y tasaba la obra del Hospital de Nuestra Señora de Montserrat en la plaza de Antón Martín[118]. Esta intervención, junto a la del paredón situado en la salida del camino del Pardo entre enero y marzo de 1671, son los últimos datos conocidos como Maestro Mayor de las Obras Reales y de la Villa.

El 29 de marzo de 1671 fallecía Sebastián de Herrera, tras cuatro años en los que había estado enfermo de modo intermitente. Falleció en el cuarto de la Casa del Tesoro a la edad de cincuenta y un años[119] y no a los sesenta como Palomino decía[120]. El fallecimiento de Herrera Barnuevo se registró en la parroquia de San Juan de Madrid, que es donde Palomino dice que fue

enterrado. Sin embargo, el pintor expresó su deseo de ser enterrado en el Colegio Imperial. Tal y como se recoge en la partida de defunción de dicha parroquia, se le dio sepultura en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, a pesar de que en el poder para testar indicaba el convento de San Basilio, que venía siendo el lugar tradicional de entierro para los miembros de la familia, según se desprende de la partida de defunción de su padre Antonio de Herrera. El mismo día de su muerte Herrera Barnuevo otorgó poder para testar a su mujer Francisca Caxa y nombraba al P. Alonso Igarza y a Jerónimo de Villamayor como sus testamentarios[121]. El P. Alonso Igarza pertenecía al Colegio Imperial y apareció en varias ocasiones en los pagos de la capilla de la Sagrada Familia, mientras que Jerónimo de Villamayor, caballero de la orden de Santiago y miembro del Consejo del Rey, era sobrino de su mujer Francisca Caxa, hijo de su hermana Manuela de Caxa y Francisco de Villamayor[122]. Entre los testigos aparecía el cura de la parroquia de San Juan, Pedro Rodríguez de Monforte, autor del libro de las exequias de Felipe IV, para él que Herrera Barnuevo había realizado el diseño de los jeroglíficos grabados y de la portada.

El 10 de octubre de 1671 su viuda hizo testamento en nombre de su marido[123] y confirmó el poder que le había otorgado, dejando como herederos a sus hijos legítimos Juan Ignacio, Margarita y Sebastián. Es probable que fueran los únicos supervivientes y que los otros tres (Francisco, Francisca y Antonio) fallecieran entre 1664 y 1671. También alude a que el propio Sebastián le comunicó su deseo de ser enterrado en el Colegio Imperial en lugar de San Basilio. Es interesante como Herrera Barnuevo quiso enterrarse en el Colegio de la Compañía de Jesús en cuyas capillas había dejado su impronta artística.

III. OBRA Y ESTILO

III.1. Década de 1640

III.1.1. *Primeras obras*

A falta de documentos escritos que demuestren los contactos artísticos (aprendizaje, formación) entre Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo en la década de 1640, la pintura de *La Natividad* del retablo de Nuestra Señora de la Paz de la catedral de Santa María Magdalena de Getafe (nº cat. 110, fig. 125) es la que confirma la afirmación de Palomino de que Herrera se aproximó a la escuela de Cano[124]. Esta primera obra que se le atribuye es el lienzo del ático del retablo de Nuestra Señora de la Paz, situado en el lado de la epístola de la catedral de Santa María Magdalena de Getafe[125]. Las pinturas de este retablo como las del frontero, dedicado al Nombre de Jesús, le fueron encargadas a Cano. Las de éste último se contrataron el 20 de setiembre de 1645[126]. Sin embargo se desconoce la fecha del contrato de las pinturas del retablo de Nuestra Señora de la Paz, donde se intuye la intervención de Sebastián de Herrera. Sí se sabe que fue dicho retablo el primero en ser acabado, del que el ensamblador Salvador Muñoz otorgaba carta de pago el 18 de diciembre de 1644, mientras que la ensambladura y talla del otro retablo se concertó con Gabriel Vázquez el 1 de febrero de 1645. Es probable que las pinturas de ambos retablos se ejecutaran en torno a 1645, siendo las del retablo de Nuestra Señora de la Paz las primeras en acabarse, al ser el primer retablo que se terminó, como apuntó Cruz Valdovinos[127].

Debido a su localización y a la suciedad acumulada por la pintura, pasó desapercibida y no se vinculó con Herrera Barnuevo, a pesar de mostrar elementos tan propios de él como son los dinámicos y nerviosos angelitos que portan una banderola. En los modelos humanos se aprecia el conocimiento y la admiración que tanto Cano como Herrera Barnuevo dispensaban a los pintores italianos, que tan bien se hallaban representados en las colecciones reales y de los grandes de España, en concreto a Correggio y a sus *madonnas*. Sebastián de Herrera colaboraría en las obras en que participase Cano en los primeros años de la década de los cuarenta, como se intuye en este caso, familiarizándose con el lenguaje y las formas propias de el Racionero.

Se conoce otra pintura de pequeño formato atribuida a Sebastián de Herrera que representa al *Príncipe Baltasar Carlos* (Reggio Emilia, galería Anna e Luigi de Parmeggiani) (nº cat. 119, fig. 135), publicada por Pérez

Sánchez, quien la relacionó con el estilo de Herrera Barnuevo y la fechó en torno a 1645[128]. Aparece el príncipe heredero con una edad cercana a los 16 años, representado con armadura como general. Completa la imagen el águila de los Austrias, que porta entre sus garras unos rayos, y el león de la monarquía hispana con la bola del mundo. Pérez Sánchez, al analizar la pincelada suelta y ligera, sobre un minucioso dibujo, descartó su atribución a Velázquez y a Martínez del Mazo[129], que en ese tiempo podía ser la más lógica, a la vez que advertía contacto con el arte de Alonso Cano. Además, en esta pintura aparecen modelos que posteriormente seguirá repitiendo Herrera Barnuevo en sus pinturas de *Carlos II, niño* (Barcelona, colección Gil Nebot), y *San Juan Evangelista en Patmos* (Monasterio de San Lorenzo del Escorial) como son el águila y los cortinajes. Respecto al motivo que justifique la realización de esta pintura no nos atrevemos a indicar uno sólo, pero sí enumerar algunos. Pérez Sánchez cree que se trata de un retrato de campaña[130], lo que parece evidenciar su indumentaria militar, pero tal vez se hiciese para las exequias del Infante Baltasar Carlos en 1646, resaltando en él las virtudes militares del heredero fallecido. Otra opción es que fuese un retrato póstumo para un gabinete, posibilidad que justifica mejor sus pequeñas dimensiones, ya que tras su fallecimiento se perdían todas las opciones de continuidad masculina en la monarquía española, siendo desde entonces recordado nostálgicamente al no existir hasta 1657 otro sucesor a la corona. Tampoco se puede descartar que fuese un retrato de embajada para otra corte europea.

Dentro de las primeras obras también habría que situar el *San José con el niño* (colección particular)[131] (nº cat. 115, fig. 134). Es copia del mismo tema pintado por Cano en torno a 1645, que se conserva en la colección Massaveu de Oviedo[132], pero en el se perciben detalles propios de Herrera, especialmente en el tratamiento de los ropajes, como apuntó Wethey.

III.1.2. *Retablo de la Virgen de la Herrería*

Por desgracia la primera obra documentada de la década de 1640 no se conserva. En 1647 se documenta la hechura del retablo de la Virgen de la Herrería para la iglesia parroquial de San Bernabé del Escorial[133] . Es la primera obra de patronato real en la que aparece Sebastián de Herrera en solitario obligándose a su ejecución. La iglesia de San Bernabé, cincuenta años después de que se comenzase su construcción, decidía dotar a la capilla del Evangelio, lugar donde se rendía culto a la Virgen de la Herrería, con un retablo, que fue destruido durante la Guerra Civil. Sebastián de Herrera comenzó a cobrar a partir de 1648 diversas cantidades de 1.900, 1.100, 1.600

y 487 reales[134]. Ese mismo año se le daban 182 reales en razón de la madera del retablo[135]. Finalmente en 1649 se registran otras tres cartas de pago a favor del escultor madrileño de 631, 900, y 2.200 reales[136], con las que se terminó definitivamente de pagar la obra. Está Virgen debió ser objeto de gran devoción en el ámbito familiar de Sebastián de Herrera Barnuevo, ya que su primera mujer Jerónima Godoy la nombraba en una de las mandas de su testamento[137].

III.1.3. *Participación en la entrada de Mariana de Austria*

En 1649 la villa de Madrid se preparaba y engalanaba para recibir a Mariana de Austria, de la que se esperaba, por un lado, que diese a Felipe IV el esperado heredero a la corona, ya que él único varón de su primer matrimonio, el príncipe Baltasar Carlos, había fallecido en 1646, dos años después que su madre, y por otro que devolviese al rey la alegría y felicidad que le habían quitado los dos decesos familiares. Tras casarse en la villa de Navalcarnero y a imitación de las consortes que la precedieron como reina de España, su entrada en Madrid desde el Buen Retiro repitió itinerario y decoraciones. Dicho evento mantuvo a los artistas ocupados durante siete meses y fue motivo para que Lorenzo Ramírez de Prado[138] y Jerónimo de Mascareñas[139] escribieran sendas relaciones de la celebración. Incluso Calderón de la Barca trató brevemente del asunto en una de sus comedias[140]. El mismo Felipe IV el 16 de noviembre, un día después de la Entrada, escribía a su amiga sor Luisa Enríquez Manrique de Lara, que el festejo había sido todo un éxito y que ni los ancianos ni el propio rey recordaban haber visto algo semejante, porque el lucimiento y adornos de las calles y la buena disposición de los arcos fue extremado[141].

Las entradas triunfales, en las que la arquitectura efímera y las decoraciones se extendían por calles, plazas y demás edificios de la ciudad, llegaban a reunir a todo tipo de artistas y a los más representativos de la ciudad. La ausencia de Diego de Velázquez, que se encontraba en Italia, figura esencial de la dirección de las decoraciones de las estancias principales del Alcázar, no le permitió participar en la dirección de las obras, que seguían las indicaciones de un comisionado que se creó para las mismas, al frente de las cuales estaba Lorenzo Ramírez de Prado, que se encargó de la iconografía de todo el itinerario y posteriormente de escribir la relación del festejo.

En mayo de 1649 algunos artistas se obligaron a realizar las siguientes obras: Pedro de la Torre, se encargó de levantar los cuatro arcos; Francisco Rizi pintó los lienzos de los arcos y doró las estatuas; Juan de Gandia se ocupó de pintar las perspectivas del Prado de San Jerónimo, el Parnaso, el

adorno de la Torrecilla y el dorado también de alguna de las estatuas; José de Villarreal dio las condiciones para levantar el Parnaso. Finalmente cuatro escultores – Sebastián de Herrera, Manuel Pereira, Bernabé Contreras y Juan Sánchez Barba - estuvieron al frente de la realización de todas las esculturas para revestir los arcos y decorar el Parnaso y la Torrecilla. Dos de estos escultores estaban emparentados, ya que Juan Sánchez era tío del joven Sebastián de Herrera. Manuel Pereira era un conocido de la familia, que había participado en tasaciones, nombrado por parte de Antonio de Herrera, y Bernabé Contreras era cuñado de Alonso Carbonel.

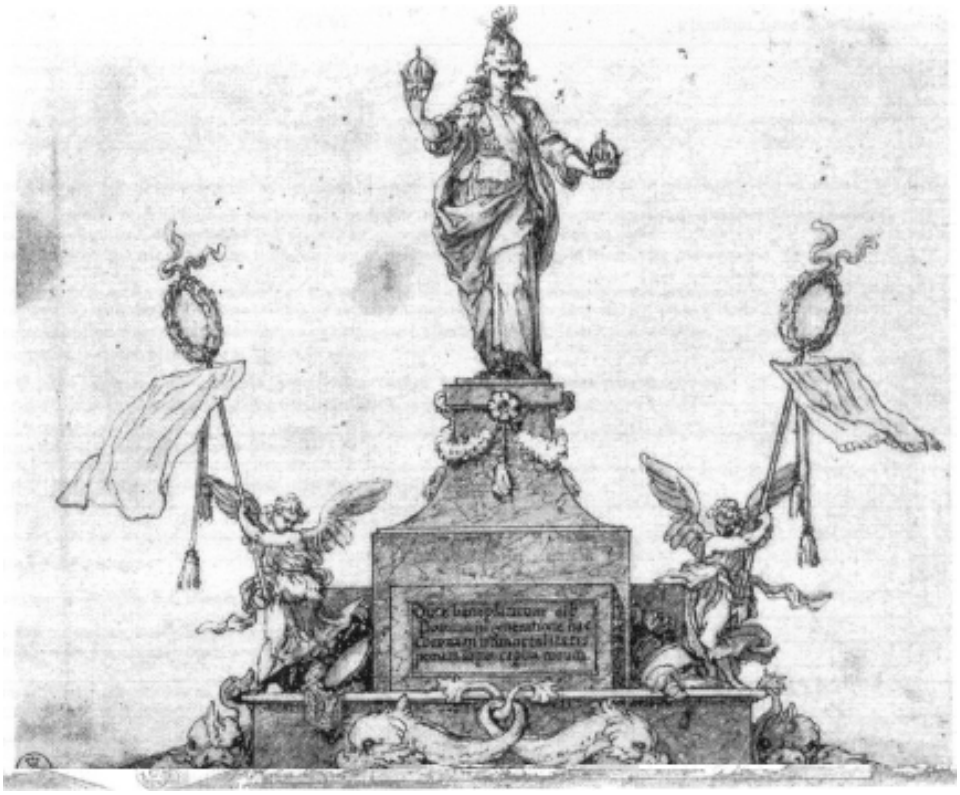
El 18 de mayo de 1649 los cuatro escultores de modo conjunto se obligan a realizar las figuras con sus respectivos atributos, siguiendo las trazas o como le pareciere a Lorenzo Ramírez de Prado. En las condiciones se establecía que las manos y cabezas se debían adaptar a las expresiones de cada personaje[142]. Las esculturas se tenían que dar en blanco para que posteriormente se dorasen o pintasen. En cuanto al aspecto económico, lo pactado era que se fuese pagando según iba avanzando el trabajo. El 21 de julio los tres escultores más veteranos (Pereira, Contreras, Sánchez Barba) concedían poder a Sebastián de Herrera para que pudiese exigir las libranzas de la obra[143]. La vigencia de este poder queda totalmente reflejado en los distintos pagos que se les hicieron. Este protagonismo de Sebastián de Herrera en el aspecto económico es una evidencia clara de quien estaba al frente de la obligación de los cuatro escultores y de su capacidad de dirección, a pesar de ser el más joven de ellos. Sebastián de Herrera y Manuel Pereira representando a sus otros dos compañeros el 20 de septiembre, concretaron la entrega de las últimas esculturas para el día 11 de octubre ya que era necesario dorarlas antes de colocarlas. Por otro lado, ya no debían de realizar las esculturas de las nueve musas para el Parnaso. Esta nueva resolución, que eliminaba nueve de las figuras que se tenían que ejecutar, fue objeto de un memorial de Sebastián de Herrera en el que pedía que se valorasen las cabezas, manos, pies, armazones y tableros de los cuerpos de las acompañantes de Apolo, que ya se habían realizado. También aprovechó para solicitar una indemnización que les ayudase a contrarrestar los daños sufridos en las estatuas por el efecto de las lluvias[144]. Aunque el encargo se redujo en estas nueve figuras, se mantuvo el presupuesto inicial de 12.500 ducados.

De los legajos de Sisas de la Villa de Madrid, conservados en el archivo parroquial de San Ginés, se deduce el orden y cantidad de los pagos realizados a los artistas participantes. Los pagos de los escultores son como siguen: el 18 de mayo se les dio el primer pago de 2.000 ducados[145], en el se especifica que era para las esculturas de tres arcos uno menos de los que al final se levantaron, pero en julio la Junta debió decidir levantar un nuevo arco junto al Hospital de los Italianos, ya que a Pedro de la Torre se le libraba cierta

cantidad por los cuatro arcos. El 3 de julio se les libraron 1.000 ducados a los cuatro escultores y el 20 otros 1.500 ducados. El 13 de agosto el pago no se hacía en nombre de los cuatro compañeros como se venía haciendo hasta la fecha, sino que se materializaba el poder que se le otorgaba a Sebastián de Herrera para poder recibir las libranzas. El 21 de julio se ejecutaba dándosele 1.000 ducados más. El 20 de setiembre se le libraban dos cantidades de 10.000 y 23.000 reales y el 27 del mismo mes 2.000 ducados. El 19 de octubre se les daban 2.000 ducados y con esta libranza se finiquitaba el contrato que concertaron por un total de 12.500 ducados[146].

Respecto al programa iconográfico que se proyectó, aunque no le vamos a prestar la atención que se merece, si vamos a destacar algunos aspectos alusivos al conjunto escultórico. El recorrido se iniciaba en el Palacio del Buen Retiro y en el Prado de San Jerónimo se levantaba el Monte Parnaso, donde se dispusieron nueve esculturas de escritores españoles, cada uno con su musa – las esculturas que en un primer momento se concibieron para las musas fueron sustituidas por personas humanas, de esta manera se conseguía un mayor realismo – además de las estatuas de Pegaso y Apolo. Este celebre conjunto del Parnaso fue el que según Palomino dio a Sebastián de Herrera mayor gloria[147]. A través de unas perspectivas fingidas se llegaba al primer arco el de la Huerta del Duque de Lerma. Cada arco era una alusión a una de las cuatro partes del orbe, por las que se extendía el Imperio Hispánico. La alusión a cada continente ocupaba el frontal de los arcos, mientras que en el reverso la iconografía desplegada hacía referencia a uno de los cuatro elementos, que a su vez se asociaba a cada parte del mundo. Estas asociaciones entre partes del mundo, planetas, signos del zodíaco, piedras preciosas, meses del año, tan habituales durante los siglos XVI y XVII, llegaban a veces a convertirse en creaciones de una gran erudición y complejidad. En el primer arco se concentraba el ornato de Europa y el Aire. En el segundo arco situado en el Hospital de los Italianos se aludía a Asia y la Tierra. En el de la Puerta del Sol se representaba a África y el Fuego. Finalmente, en el último arco que se localizaba a la altura de la iglesia de Santa María, se mostraba a América y el Agua.

Las estatuas que se ejecutaron no sólo ornamentaban el Parnaso y los cuatro arcos, sino que la decoración se extendió por todos los espacios del itinerario. Así en la plaza de San Salvador se dispuso una fuente coronada por la figura de Palas. En los Ufizzi de Florencia se conserva un dibujo de una *Fuente de la diosa Atenea* (fig. 1), que Pérez Sánchez atribuyó a Sebastián de Herrera Barnuevo[148] y que se le ha relacionado con la citada fuente de la plaza del Salvador. Es un testimonio más del estilo practicado por Herrera en estos momentos, claramente relacionado con el arte de Alonso Cano, lo que corrobora la fecha de 1649, momento en el que Herrera Barnuevo todavía no habría reinterpretado los modelos de angelitos canescos.



1. *Minerva para la fuente del Salvador*. Ufizzi. Florencia.

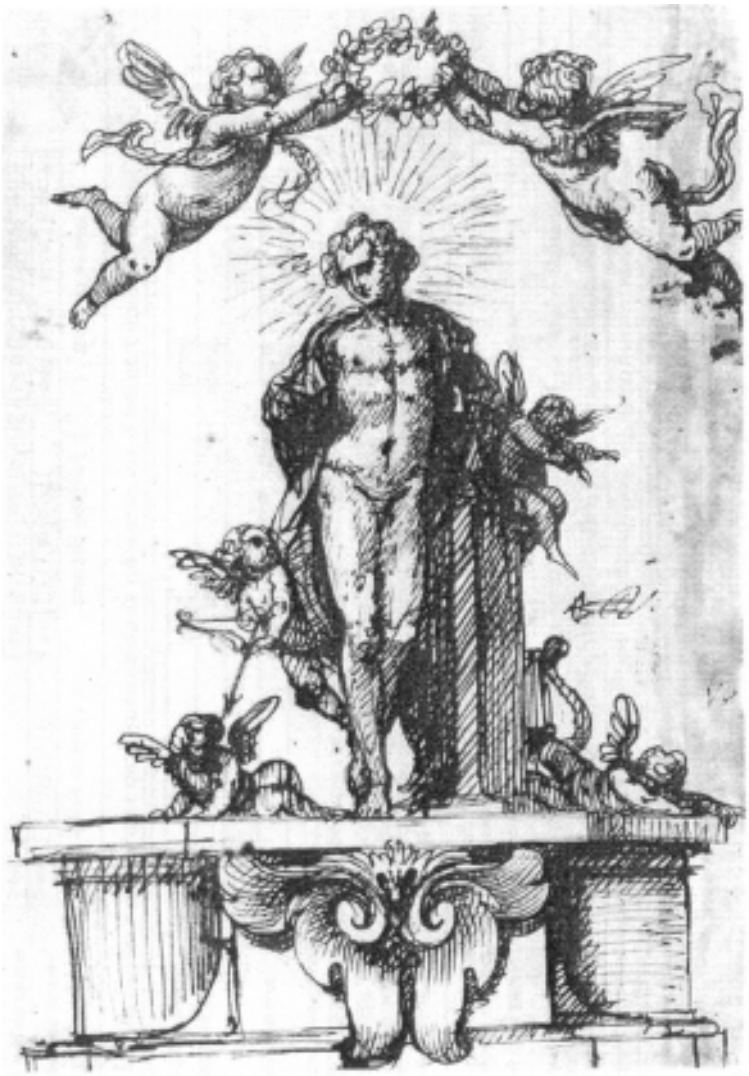
Zapata Fernández de la Hoz ha identificado un dibujo de Herrera Barnuevo, como un estudio previo para la estatua de Venus (fig. 2), que se acerca bastante a la descripción que se hace de ella en el libro de Ramírez del Prado[149], que Wethey consideró como modelo de una fuente[150].

Consta a través de Palomino que Alonso Cano participó en las decoraciones para la Entrada de Mariana de Austria con cargo a los presupuestos, no del Ayuntamiento, sino de los mercaderes de seda y platería de la Puerta de Guadalajara. La decoración fue ensalzada, pero no descrita por Palomino porque se apartaba de la manera que hasta entonces habían seguido los antiguos[151]. Un dibujo del *Triunfo de Apolo* (Madrid. Biblioteca Nacional) (fig. 3) podía relacionarse con estas decoraciones, pero recientemente Cruz Valdovinos ve en él la huella estilística de Herrera Barnuevo, más que la de Cano. Sería una prueba más de las relaciones artístico-estilísticas de ambos maestros[152].

2. *Diseño de una fuente*. Courtauld Institute. Londres.

III.2. Década de 1650

El 15 de setiembre de 1651 Herrera Barnuevo realizaba la tasación de las pinturas que quedaron tras la muerte del presbítero Alonso de Villafranca, en cuya escritura Sebastián de Herrera afirma ser vecino de Madrid[153], pintor y arquitecto. Luego en 1651 trabajaba simultáneamente en ambas disciplinas. Y no sólo en ellas, como ha quedado ejemplificado en el retablo de la Virgen de la Herrería y en varias pinturas, sino también en la escultura como se ve en los documentos referentes a la entrada de Mariana de Austria.



3. *Triunfo de Apolo*. B.N.E. Madrid.

III.2.1. *Retablo de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*

El año en que fallecía su primera esposa Sebastián de Herrera realizó el retablo y reja de la Capilla de la Virgen de Guadalupe, situada en el claustro alto del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, en la que podía demostrar todas sus destrezas artísticas y decorativas. De esta obra no se tuvo noticia hasta 1961, en que fue descubierta por Wethey[154]. Es la única obra pictórica fechada de Herrera Barnuevo, ya que las demás obras pictóricas que se le atribuyen no están firmadas ni fechadas, lo que ha dificultado el estudio general de su obra.

El altar retablo de la capilla de Guadalupe ocupa el hueco de un arco de medio punto, cerrado al claustro mediante una reja de madera dorada. Su forma semicircular se adapta al espacio y se compartimenta en una serie de espejos pintados al óleo engarzados entre sí mediante pequeños y finos listones de madera dorada. Dichos espejos se extienden por todas las partes del conjunto, desde el frontal de la mesa del altar, pasando por las gradas del retablo, hasta su cuerpo que hace las veces de fondo para la imagen de la Virgen, las calles laterales y el dosel que lo remata. Su profusión es tal que los espejos pintados lo invaden todo, incluso zonas a la que la vista no alcanza. Es una de las pocas capillas de espejos del siglo XVII que han llegado íntegramente hasta nuestros días y por su riqueza, sin duda, es la capilla más importante de todo el claustro alto del monasterio. El conjunto decorativo de la capilla de Guadalupe -fue silenciado por Palomino, sin duda debido a – su ubicación en una zona de rigurosa clausura– junto con el retablo de *las dos Trinidades* (Madrid. Colegiata de San Isidro), se pueden considerar las dos obras fundamentales de Herrera Barnuevo.

Aunque no se conoce documento alguno sobre la realización de esta bellísima capilla, gracias a la cartela escrita en latín situada entre las dos águilas doradas que coronan la reja[155], sabemos que fue Sor Ana Dorotea de Austria, hija del emperador Rodolfo II, y abadesa del convento, quien promovió la obra en 1653. En otra cartela flanqueada esta vez por dos niños alados y regordetes se recoge su dedicación, en la que se ensalza la figura de María a través de los triunfos de las heroínas sagradas. Estas dos águilas simétricas, dispuestas con las alas abiertas, recuerdan como apuntó Wethey a las de otras obras de Herrera Barnuevo, como las que aparecen en los lienzos de *Carlos II niño* (Barcelona. Colección Gil Nebot)[156] y de *San Juan Evangelista* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). La capilla se cierra con una cancela estructurada a base de barrotes verticales dorados de madera, mientras que la parte inferior de la puerta imita pictóricamente un zócalo de mármol de San Pablo (fig. 41). El cerramiento de la parte superior de la capilla en forma de medio punto se hizo a base de hojas carnosas y arremolinadas, típicas del estilo de Herrera Barnuevo. La actual talla de la Virgen de Guadalupe es obra del siglo XVI (fig. 43). Wethey señaló que la desaparición de la talla de Herrera Barnuevo se produjo durante la invasión francesa[157]. El pedestal original con dos angelitos policromados llevando la bola del mundo es de una gran finura y delicadeza.

El interior de la capilla a base de espejos, molduras doradas y placas de bronce da sensación de gran luminosidad. El frontal del altar está compartimentado en paneles cuadrangulares de bronce con una trama vegetal (fig. 44) y en el centro una pintura octogonal sobre espejo de la *Inmaculada Concepción* (nº cat. 1, fig. 46). Wethey contabilizó un total de sesenta y

ocho espejos pintados al óleo[158], pero verdaderamente son setenta y cinco, ya que son veintidós los espejos que representan a las heroínas sagradas y a la Inmaculada, dispuestos en la arcada y el frontal del altar y cincuenta y dos de menor tamaño dispuestos en el altar, gradas y dosel del retablo. Wethey no tuvo en cuenta como espejo el central y más grande que sirve de fondo a la talla del siglo XVI donde aparecen cuatro angelitos regordetes, portando una corona de flores, y tampoco los seis espejos que se disponen en los laterales de las tres gradas del altar. Con estos siete espejos sumarían setenta y cinco. Es curioso como Wethey no vio los laterales de las gradas, pero sí los cuatro espejos de los dos flancos del dosel, que están a mayor altura. Estos diez espejos laterales –cuatro del dosel y seis de las gradas–, al igual que los ocho del techo del dosel se pintaron sabiendo que en ningún momento iban a poder ser vistos debido a su recóndita ubicación.

El programa iconográfico proyectado quizá por la propia Sor Ana Dorotea se debía plasmar en su totalidad, sin importar que quedasen fuera de la visión del orante. En los seis espejos de las tres gradas del altar se representan, en la primera grada, en su flanco derecho la torre de David y en el izquierdo un paisaje con un lirio en el centro. En la segunda grada el pozo y al otro lado un huerto rodeado de una empalizada con una fuente y dos arbolitos. En la tercera grada un paisaje con el disco solar, con las inscripciones "Reversio in domum" y "Sol ad locum suum revertitur" y en el lado izquierdo aparece un paisaje con una paloma y rama de olivo. Estos seis espejos aluden a los atributos de la Inmaculada Concepción.

De los setenta cinco paneles de espejos pintados al óleo los más importantes son los correspondientes a las mujeres fuertes de la Biblia. Casi todos llevan escritos en letras doradas el nombre del personaje femenino, que facilita su identificación. Las heroínas bíblicas se disponen en el intrados de la capilla y en los laterales del retablo. Wethey vio que estos espejos se emparejaban por filas los de los dos extremos y los dos internos[159]. Así al de *Abigail* (nº cat. 2, fig. 47) que sujeta el brazo de David con la espada en mano, le corresponde en el lado opuesto el de *Rebeca* (nº cat. 3, fig. 48) con el dedo en los labios en alusión a cuando el viejo Isaac otorgó su bendición a Jacob. La siguiente pareja es la de *Abisag* (nº cat. 4, fig. 49) con rosas en el regazo y *María la hermana de Moisés* (nº cat. 5, fig. 50) con un laúd. En la segunda fila se representan a la *Reina Saba con Salomón* (nº cat. 6, fig. 51), que es compañera del panel de *Ester* que se arrodilla ante el rey Asuero (nº cat. 7, fig. 52). El trono y los modelos humanos de los propios reyes recuerdan a los lienzos de los reyes de España de Alonso Cano que pintó en 1641. La otra pareja de mujeres de la segunda fila son *Judit con la cabeza de Holofernes* (nº cat. 8, fig. 53) *Jael atravesando con un clavo la cabeza de Sisara* (nº cat. 9, fig. 54). En la tercera fila se encuentra la *Madre de Sansón* con el disco del

4. *Jahel*. B.N.E. Madrid.

sol en la mano y sentada sobre un león (nº cat. 10, fig. 57), formando pareja con *Debora* (nº cat. 11, fig. 56) también en posición sedente para juzgar a su pueblo. En los espejos internos de la tercera fila se representa a *Sara* (nº cat. 12, fig. 57) y a *Raquel* (nº cat. 13, fig. 58), ambas con sus hijos en diferentes actitudes.

Wethey seguía manteniendo el mismo esquema de parejas en la cuarta fila, es decir, los espejos de fuera formarían una pareja y los de dentro otra. Sin embargo, estas vinculaciones temáticas no sirven, al menos para las siguientes parejas de los extremos, porque se interrelacionan con los paneles exteriores superiores, que son los únicos que se continúan en la arcada, ya que los internos se acaban en la cuarta fila. Así en los internos figuran *Axa*, que mira hacia abajo un centelleante surtidor del suelo (nº cat. 18, fig. 63) y *Noema*, que aparece en similar actitud de mirar hacia abajo una especie de montón de materiales (nº cat. 19, fig. 64). En los espejos exteriores del lado izquierdo aparece en el de la cuarta fila *la viuda Sarepta entregando al profeta Elías un hogaza de pan* (nº cat. 14, fig. 59) y en el superior *Rut que entrega una gavilla de espigas a Noemí* (nº cat. 15, fig. 61). Temáticamente estos espejos tienen un mayor vínculo que el que proponía Wethey, al igual

5. *Niño alado con cartela.* B.N.E. Madrid.

que los del lado izquierdo en los que se representaba a *Ana, madre de Samuel* en el momento en él que le presenta en el templo (nº cat. 16, fig. 61) y a *la Sunamita* con su hijo también en brazos entregándoselo a Elías (nº cat. 17, fig. 62). En los tres últimos paneles es más difícil el vínculo, pero Wethey relacionó de nuevo el izquierdo de *Betsabé coronando a su hijo Salomón* (nº cat. 20, fig. 65) con el derecho de *Alcohol hija de Salomón* (nº cat. 21, fig. 66), quedando el de la clave del arco en el que se representa a *Día o Mañana*, hija de Job (nº cat. 22, fig. 67), sin correspondencia.

Actualmente se conocen cuatro dibujos previos para los espejos de la capilla de Guadalupe. Así el dibujo del espejo de *Jael y Sisara* (Madrid. Biblioteca Nacional) (fig. 4) y *el niño alado* (Madrid. Biblioteca Nacional) (fig. 5), que fue realizado para el espejo de Judit, siendo la única composición de toda la capilla donde la cartela es portada por un angelito[160]. Herrera Barnuevo hizo de forma aislada el diseño del niño alado, método de trabajo que recuerda al de Alonso Cano en su lienzo de *San Jerónimo y el ángel*, del que dibujo previamente al ángel con la trompeta. Los dibujos de *Abisag*

6. *Abishag*. Metropolitan. Nueva York.

(Nueva York, Metropolitan Museum) (fig. 6)[161] y el de *la Sareptana y Elías* (París, Musée du Louvre) (fig. 7)[162] fueron publicados por Brown.

Otros cuatro dibujos han sido considerados como preparatorios para pinturas de la capilla de Guadalupe. Son los de *Judit, Ester, Rebeca* y la *Madre de Sansón* (Madrid, Biblioteca Nacional), pero en realidad son modelos para las decoraciones desaparecidas de la capilla del Buen Consejo (Madrid, Colegiata de San Isidro). La figura femenina de *Ester* se asemeja a la de un dibujo de la Biblioteca Nacional (nº cat. 92, fig. 116), que Wethey consideró modelo previo para la capilla de Guadalupe y del Buen Consejo, cuando el dibujo sólo debe ser el estudio previo de esta última, ya que lo único en común entre la figura del espejo y del dibujo es la pose. La pintura de *Judit* coincide más que la de Ester con su dibujo (nº cat. 91, fig. 115), pero aún así no podemos hablar de modelo previo. Las pinturas de *Debora* y la *Madre de Sansón* repiten más fidedignamente los modelos de los dos dibujos de las mismas mujeres de la Capilla del Buen Consejo (nº cat. 93 y 94, fig. 117 y 118).

El conjunto de estos espejos grandes, con representaciones de mujeres del Antiguo Testamento es de gran calidad. En él se percibe la admiración de Herrera Barnuevo por las pinturas venecianas de Tintoretto y Veronés, tomando de ellos los modelos femeninos tan sensuales con sus exóticas vesti-

7. *El profeta Elias y la viuda de Sarepta*. Louvre. Paris.

mentas, que las caracteriza como personajes mitológicos, algo que no estaba al alcance de todos los pintores. El colorido es rico, variado y de una gran intensidad, dentro del estilo de los pintores venecianos, que a mediados del siglo XVII resurgieron como un componente fundamental de la pintura barroca, tanto en Italia, y especialmente Roma, hacia 1620-30, como en la Corte de Madrid, en fechas algo posteriores.

Estas mujeres son prefiguraciones veterotestamentarias de la Virgen. Aunque la capilla de Guadalupe es el ciclo de pintura más completo de las mujeres bíblicas, en el siglo XVII fueron varias las iglesias que eligieron esta iconografía. Baste recordar la del propio Herrera Barnuevo para la Capilla del Buen Consejo. El tema tenía tradición literaria en España. En 1627 se publicó en Huesca el libro de Martín Carrillo, abad de Monte Aragón[163], titulado *Elogio de mujeres insignes en el Viejo Testamento,* dedicado a Sor Margarita de la Cruz, la tía de Sor Ana Dorotea, que al igual que su sobrina estuvo en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Sin duda este libro se empleó para configurar el programa iconográfico, ya que de las cuarenta y siete narraciones que contiene dieciocho fueron empleadas para la capilla de Guadalupe. Pero otras, como las pinturas de *Axa*, de *Alcohol* y de *Día* o *Mañana* no están sacadas de este libro, que sin duda estaría presente en la

biblioteca del convento. En el libro se alude a las virtudes de cada heroína como prefiguraciones de la Virgen.

En el resto de espejitos de reducidas dimensiones – un total de cincuenta y dos – se representan jeroglíficos[164] a base de paisajes, naturalezas muertas, animales, acompañados de una cita bíblica, la mayoría de ellas del Antiguo Testamento, que facilitan su entendimiento. En este conjunto de espejos, Herrera Barnuevo demostraba dominar casi todos los géneros pictóricos: composiciones mitológicas, paisajes, bodegones, pintura de animales,... convenientemente subordinados al tema religioso central. Quizá fue esta la primera vez que Herrera Barnuevo se enfrentó a un encargo de jeroglíficos. Años más tarde volvió a diseñar los jeroglíficos para las exequias de Felipe IV, desplegados en las paredes de la iglesia de la Encarnación.

En el caso de la capilla de Guadalupe los jeroglíficos relatan la vida de la Virgen a base de prefiguraciones simbólicas, comenzando con *la Natividad* (nº cat. 23, fig. 68), situada en el lado derecho de la grada inferior y prosiguiendo por las dos gradas con *su enclaustramiento en el templo* (nº cat. 24, fig. 68) y su *educación* (nº cat. 26, fig. 70). En la segunda grada aparece *la presentación en el templo* (nº cat. 28, fig. 71), *la protección del Padre y del Espíritu Santo*, que narran el período que estuvo en el templo (nº cat. 29 y 30, fig. 71 y 72), para luego continuar la narración jeroglífica por el lado izquierdo del altar con *los desposorios* (nº cat. 32, fig. 73), *amor conyugal* (nº cat. 33, fig. 74), *el cuidado del esposo* (nº cat. 34, fig. 75), *la Anunciación* (nº cat. 36, fig. 77), *Encarnación* (nº cat. 37, fig. 78), y volver luego a la tercera grada con *la Protección de la Trinidad en la Concepción* (nº cat. 38, fig. 79). Wethey ya señaló que el siguiente espejo de *la lactancia* no correspondía con la narración, apuntando quizá a que se tratase de un error a la hora de ensamblar el conjunto[165], continuando con *la protección del Hijo* (nº cat. 40, fig. 86). De nuevo salta a la parte superior, donde está el espejo de *la Encarnación*, para proseguir con *la Visitación y nacimiento del Precursor* (nº cat. 42 y 43, figs. 81 y 82). Los siguientes episodios narrados se refieren a la infancia de Cristo, con su *Natividad* (nº cat. 44, fig. 83), *la señal de la estrella* (nº cat. 45, fig. 84), *la adoración de los pastores* (nº cat. 46, fig. 85), *la purificación y redención del hijo* (nº cat. 47 y 48, figs. 85 y 86) que recorren verticalmente el flanco derecho del retablo. La narración continúa con *la lactancia* (nº cat. 50, fig. 80), que no está ubicada en su correcto lugar como vimos. Este ciclo mariano con episodios de la infancia de Cristo termina con *la muerte de la Virgen* que se encuentra en la esquina superior derecha (nº cat. 52, fig. 82). En el techo del dosel, fuera del alcance de la visión del espectador, se representaban paneles simbólicos de la *Pasión de Jesucristo* y de la *Resurrección* (nº cat. 54 y 59, figs. 89 y 90).

Queda claro que la iconografía proyectada buscaba la exaltación y glorificación de la Virgen en clave elevadamente culta y barroca, con referencias a la Inmaculada Concepción, como se ve en el espejo octogonal del frontal del altar, a través de la advocación de la Virgen de Guadalupe. En 1653 la doctrina de la Inmaculada se hallaba frenada desde el pronunciamiento de Inocencio X en 1644, que prohibía el uso de la frase "Inmaculada Concepción". Pero todas las referencias a la Inmaculada, que de manera indirecta aparecen en los espejitos alegóricos, son un claro reflejo de la devoción inmaculadista, que la orden franciscana siempre apoyó, pero que en los años centrales todavía no podía profesar de forma clara ante el veto papal[166]. Wethey considera que el programa iconográfico fue dado por la propia Sor Ana Dorotea y quizá ayudada por teólogos de la corte madrileña.

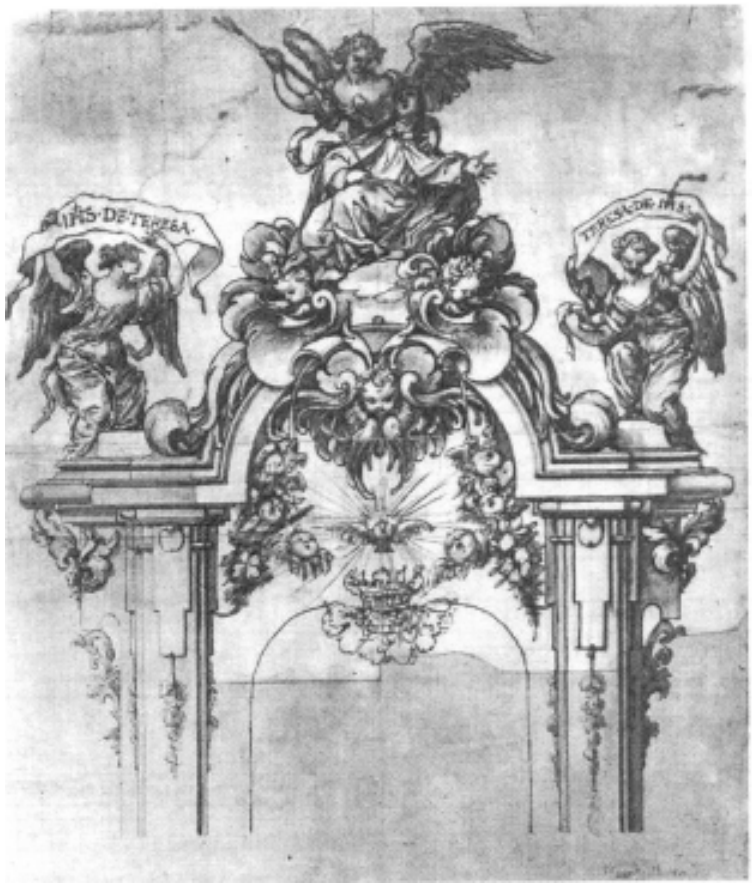
III.2.2. *Relicario de Santa Teresa del convento de Carmelitas de Alba de Tormes*

Según Wethey, hacia 1655 Sebastián de Herrera dio la traza para el relicario de plata que debía contener el corazón de Santa Teresa conservado en el convento de Carmelitas de Alba de Tormes (fig. 8)[167]. Se conoce el dibujo previo, pero está dividido en dos partes y cada una de ellas en una colección diferente. La parte superior se guarda en la Academia de San Fernando de Madrid[168] (fig. 9), mientras que la inferior permanece en paradero desconocido desde la venta de la colección Boix a la cual perteneció (fig. 10), que quizá se halla perdido con el paso del tiempo. La obra de orfebrería es una fiel reproducción de esta traza, salvo en pequeños detalles, como la ausencia de la corona y la paloma situada en el centro del dibujo. El relicario mantiene la misma estructura que el dibujo del trono-baldaquino de la Virgen de Atocha, ya que sobre dos pilares recortados se apoya una cornisa curvada en arco de medio punto. Pero a diferencia de aquel, la estructura se recubre con querubines y la decoración vegetal se aplica con mayor profusión, como les ocurre a las guirnaldas. Los modelos humanos que representan la transverberación del corazón de Santa Teresa en la parte superior del relicario todavía emanan reminiscencias de Alonso Cano y su estilo, lo que permite fecharlo en un período no muy tardío. Los ángeles portan dos letreros con el lema de "Jesús de Teresa" y "Teresa de Jesús".

Además del relicario, Herrera Barnuevo pintó para el convento de Carmelitas de Alba de Tormes un lienzo del *Santisimo Cristo de la Victoria* (nº cat. 111, figs. 126 y 127, que es un "retrato" de la imagen de Domingo de la Rioja que se conserva en el Convento de Serradilla (Cáceres)[169]. Esta talla tuvo un gran éxito en el reinado de Felipe IV. En la pintura aparece una

8. *Relicario de Santa Teresa*. Convento de Carmelitas. Alba de Tormes.

imagen de Cristo, rodeando con el brazo izquierdo la cruz y apoyando el pie izquierdo sobre la calavera de Adán. Dicha imagen está flanqueada por unos cortinajes en los ángulos superiores y unos floreros en los inferiores. Esta pintura del convento carmelita fue relacionada por Gómez Moreno con Alonso Cano y la dató por su barroquismo como una obra de su última época[170]. Sin embargo, Wethey se la atribuyó acertadamente a Herrera Barnuevo[171]. Aunque la pose corporal se encuentra en los modelos miguelangelescos, como el *Cristo triunfante* (Roma, Santa María Sopra-minerva), y en la escultura de Domingo de la Rioja, Herrera imprime a la pintura su estilo suave y luminoso. Cabe resaltar la gran belleza y el tratamiento anatómico del desnudo, con las manos de dedos finos, entreabiertos, que recuerdan a los de Van Dick. También la morbidez de los cortinajes y su suave cromatismo rosado es el propio de la paleta de Herrera Barnuevo, que vemos en todos sus lienzos. En las pinturas de imágenes de culto los artistas llegaban incluso a realizar tal fingimiento que los ornamentos de la talla daban "sensaciones verdaderas" de realismo, en este caso Herrera Barnuevo contrahace la talla del

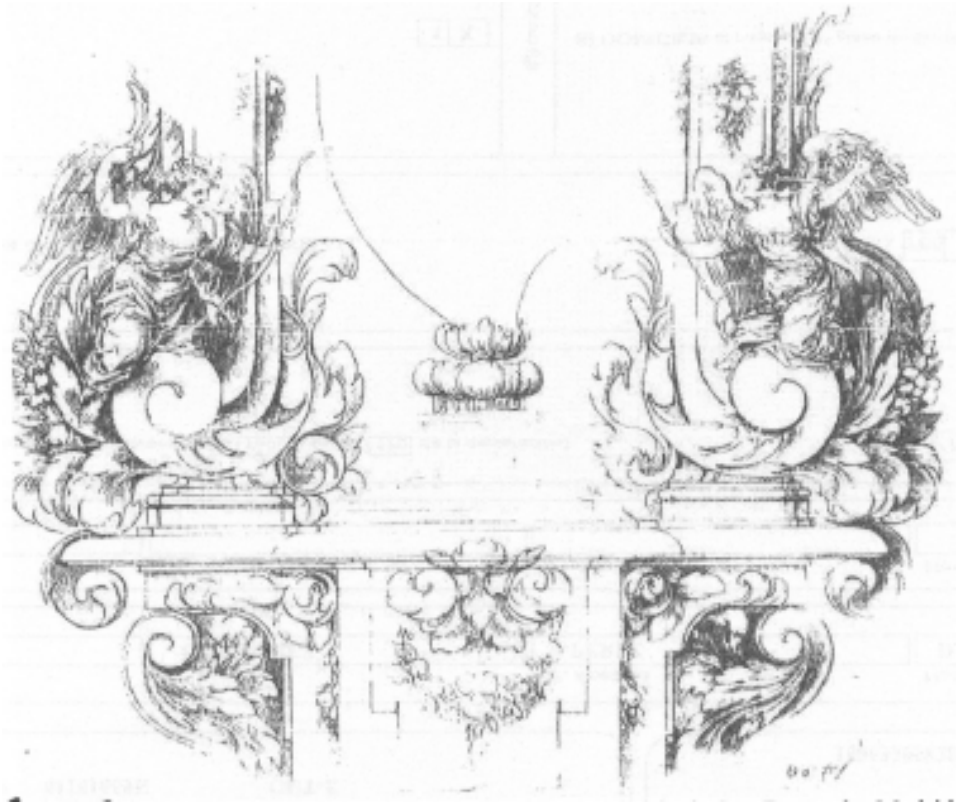


9. *Relicario de Santa Teresa.* Parte superior. Academia de San Fernando. Madrid.

Cristo de la Victoria del Convento de Serradilla. En dicho convento existe un lienzo del *Cristo de los Dolores con las fundadoras* que imita como el de Herrera Barnuevo la talla de Domingo de la Rioja[172].

En este convento de Salamanca de patronato regio llegaron a participar artistas de la corte como Francisco Rizi[173], quizá el lienzo del *Cristo de la Victoria* sea contemporáneo al relicario de Santa Teresa. En tal caso habría que fecharlo hacia 1655, cronología que estilísticamente se puede mantener.

En 1662, poco antes de ser nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales, Herrera Barnuevo dio una traza para el trono de la Virgen de Gracia, que se veneraba en la iglesia madrileña de la misma advocación, situada en la plaza de la Cebada. Aunque el dibujo no ha llegado hasta nuestros días, tenemos constancia de ello gracias al hallazgo de la obligación entre el comitente Eugenio de la Fuente y el platero Bernardo de Pedraza[174]. El platero debía tener acabado el trono para el 28 de mayo del mismo año, siguiendo para ello la traza y planta firmada por Sebastián de Herrera, que el mismo Bernardo de Pedraza afirmaba tener. El propio Sebastián de Herrera debía



10. *Relicario de Santa Teresa*. Parte inferior. Paradero desconocido.

realizar la declaración de la plata gastada por el dorador. El trono con alma de madera y recubierto de plata, debía tener tres cartelas en el frontal. Tras ser nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales Herrera Barnuevo continuó dando trazas para objetos de culto, que analizaremos más adelante.

III.2.3. Retablo del convento de los Agustinos Recoletos de Madrid

Palomino fue el primero en atribuir a Herrera Barnuevo el lienzo del *Triunfo de San Agustín*, la traza del retablo y las esculturas de San Juan Bueno y el San Guillermo (ejecutadas por Eugenio Guerra) de la capilla mayor del convento de Recoletos Agustinos de Madrid[175]. Poco después, Ponz repetía casi fielmente la noticia de Palomino, añadiendo "que después han arrimado una pésima gradería"[176] . Esta afirmación es de una gran importancia ya que la colocación de esta gradería en el retablo de Herrera Barnuevo en fecha posterior nos ayudará a datarlo. Llaguno y Amirola simplemente alude a la intervención de Herrera como arquitecto en el retablo de los Recoletos, sin mencionar su intervención pictórica[177]. Ceán Bermúdez, al contrario que Llaguno y Amirola, se centra especialmente en la pintura del

11. *Grabado del Triunfo de San Agustín.* Carlos Casanova.

retablo, que representa el triunfo o la glorificación de San Agustín, señalando que hay una estampa grabada por Carlos Casanova.

Ceán afirmó que había otro cuadro en la escalera principal del convento del *Triunfo o transito de San Agustín*[178]. Tras el derribo del convento de los Recoletos Agustinos durante la Desamortización, este cuadro fue a parar al Museo Nacional de la Trinidad y posteriormente al Prado, estando en la actualidad depositado en la escalera del coro del convento de San Francisco El Grande de Madrid. En el Museo de la Trinidad mantuvo durante mucho tiempo la atribución errónea de Francisco Herrera "el Mozo"[179]. Wethey devolvió el lienzo al pintor madrileño y lo catalogó como una obra de sus últimos años, entre 1670 y 1671, llegando a ver la mano del taller y suponiendo que se debió de acabar póstumamente[180]. Los repintes que a lo largo del tiempo ha sufrido este lienzo han repercutido negativamente en la valoración de la pintura al perder la tela la personalidad de la pincelada y el cromatismo propios de Herrera Barnuevo, que hace que Wethey lo considerase un simple documento histórico. En el siglo XVIII Carlos Casanova realizó una estampa del lienzo (fig. 11), que difiere en algunos aspectos del original. Así la figura situada en el flanco izquierdo del lienzo, no aparece en el grabado.

Aunque el *Triunfo de San Agustín* (nº cat. 113, fig. 129) no está fechado, como gran parte de la producción de Herrera Barnuevo, pensamos que, por los datos que arrojan la documentación y las fuentes, la intervención de Herrera Barnuevo en el retablo de la capilla mayor de los Recoletos Agustinos hay que adelantarla al menos hasta 1654.

Parece ser que la iglesia del convento acometió en diversas ocasiones durante el siglo XVII obras en la zona de la capilla mayor, que repercutieron en el retablo. Hay noticias de un primer retablo que se construyó en 1619 por el escultor Juan de Echalar y que fue dorado por Melchor Quijada[181]. El 21 de enero de 1654 Pedro de la Torre se obligaba a ensanchar el retablo ya existente, según la traza dada, fijándose un plazo de cuatro meses para la ejecución de la obra[182].

En el transcurso de las obras es probable que se decidiera sustituir el retablo antiguo por uno nuevo y se procedió a desmontar el conjunto, pues ese mismo año el Capítulo General de la Orden mandó recolocar el retablo, según se desprende de la decisión que tomó: "... que en el convento de Madrid se ponga en el altar mayor el retablo que antes tenía nuevamente aderezado y no el que se estaba haciendo de nuevo..."[183] . De esta afirmación se desprende que las obras contratadas a comienzos de 1654 con Pedro de la Torre fueron probablemente suspendidas y que se inició otro proyecto, que el Capítulo General, por razones desconocidas, no estimó conveniente, conminando al convento a colocar de nuevo en su sitio el antiguo retablo con los aderezos de Pedro de la Torre. De la negativa de no colocar el nuevo retablo surgieron discrepancias entre el constructor y el cliente. Así se documenta en una escritura inédita del 8 de octubre de 1655, que vierte luz sobre la interrupción de las obras mandada por el Capítulo General y sobre el constructor del retablo. En ella Antonio de Herrera otorgaba poder a los procuradores Ambrosio de la Torre y Jacinto de Robles para que le representasen en un pleito que contra él tenía el convento de Recoletos Agustinos. Este pleito tiene su razón de ser en que el convento había concertado con su hermano Sebastián de Herrera Barnuevo que hiciese el retablo del altar mayor de la iglesia[184]. De la documentación se deduce que desde la segunda mitad de 1654 estaba en marcha la construcción de un nuevo retablo promovido por el convento de agustinos, pero no autorizado por el Capítulo General. La obra, a pesar de la prohibición, debió de seguir adelante. Más de un año después, el 8 de octubre de 1655 Antonio de Herrera, hermano de Sebastián de Herrera daba poder para el pleito que mantenía con el convento y que se fundaba en las obras iniciadas en el retablo mayor. Es de suponer que a lo largo de más de un año el retablo que trazó Herrera Barnuevo estuviera muy avanzado, sino acabado. El documento no explica las razones pormenorizadas del pleito, pero el contexto nos hace suponer que retablo, lienzo y esculturas estuvieran ya hechas.

Las intervenciones en la zona de la capilla mayor continuaron en la década de 1660 en que se decidió colocar una reja de hierro, que separase el presbiterio del resto de la iglesia. En 1667 los religiosos concertaron con los doradores Francisco Guillén y Gaspar Ortega los trabajos de pintura del retablo y de la custodia[185]. Estos trabajos se debieron de realizar sobre el retablo de Herrera Barnuevo, que debió finalmente sustituir al de Juan de Echalar de 1619, pero que durante más de diez años quedaría sin dorar. Es posible que en caso de que Herrera Barnuevo no terminase la obra, estos doradores ejecutasen los últimos retoques del retablo, como que pintasen las peanas de las urnas y estofasen los vaciados del primer banco y de todos los medios puntos, los recuadros del tabernáculo y la cúpula. Estos dos doradores también se comprometieron a renovar las gradas del altar mayor[186], que en el siglo XVIII fueron criticadas por Ponz diciendo "... que al retablo mayor después han arrimado una pésima gradería...". Por lo tanto el retablo mayor de Herrera Barnuevo del que hablan las fuentes es una obra anterior, que ha de situarse entre los años 1654 – 1655, sobre el cual se hicieron hacia 1667 trabajos de dorado y estofado.

Herrera Barnuevo debió de tener en cuenta para el lienzo de altar una estampa, aunque no la sigue fielmente[187], de una composición de Van Dyck sobre el mismo tema, grabada por Peter de Iode (fig. 12), con la que guarda semejanzas. La composición del gran lienzo del *Triunfo de San Agustín* se estructura en dos ámbitos diferenciados: por un lado, la parte inferior hace referencia a la tierra, mientras que la superior, es el espacio destinado a la gloria. Es la figura de San Agustín, con una llama de fuego en el corazón, situada en lo terrenal y rodeada de ángeles escorzados, la que articula la escena uniendo los dos ámbitos, mediante su mirada alzada hacia la visión celestial. Dichos ángeles vestidos con ropajes suntuosos portan atributos del santo como son el báculo, la tiara y el libro sobre el que escribe San Agustín, están situados en primer plano dando sensación de profundidad. En la gloria aparece un Dios Padre y el Espíritu Santo flanqueado de Cristo crucificado y la Virgen María, todos ellos acompañados de niños alados. Los modelos del Dios Padre en la gloria (nº cat. 113, fig. 132) y el de la Virgen son los mismos que los de la *Sagrada Familia en la tierra* de la Colegiata de San Isidro (nº cat. 113, fig. 130). Los ropajes y brocados de las vestimentas de los ángeles son semejantes a los modelos de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento que Herrera Barnuevo empleó en la Capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales.

12. *Triunfo de San Agustín.* Antón van Dyck. Grabado.

III.2.4. *Retablo de la Sagrada Familia de la Iglesia del Colegio Imperial de Madrid*

El Colegio Imperial de Madrid, fundado por la emperatriz María de Austria a principios del siglo XVII, fue dotado poco después de una iglesia de mayores dimensiones a consecuencia de las nuevas exigencias. Al frente de la construcción de la nueva iglesia estuvo el hermano Pedro Sánchez, que fue el autor de las trazas. En 1633 las obras de la iglesia se encontraban muy avanzadas y solamente faltaba cubrir la nave, cerrar la cúpula y levantar la capilla mayor[188].

A lo largo del siglo XVII se decoraron las distintas capillas de la iglesia y en ellas intervinieron importantes artistas como Francisco Rizi, Claudio Coello, Jiménez Donoso, Dionisio Mantuano, Alonso Cano, Herrera Barnuevo, etc. Sebastián de Herrera Barnuevo trabajó doblemente en el interior de la iglesia decorando las capillas de la Sagrada Familia y del Buen Consejo.

La capilla de la Sagrada Familia de la iglesia de San Isidro (antiguo Colegio Imperial) es la primera del lado de la Epístola y se halla enfrente de la capilla de la Inmaculada Concepción, con la que comparte el mismo modelo de retablo[189].

Es importante aclarar, con documentación desconocida o no empleada hasta ahora, el proceso de construcción del retablo de la Inmaculada, en el cual a lo largo de varios años se vieron implicados artistas tan importantes como el Hermano Bautista, que dio las pautas para el retablo de la Sagrada Familia, construido en la década de 1650 por Herrera Barnuevo. Alonso Cano fue autor de sus pinturas y José de Mora, granadino, discípulo de Cano y de Herrera Barnuevo, el escultor que hizo la talla definitiva de la *Inmaculada,* que provocó, que el lienzo de Cano fuera trasladado a la sacristía del Colegio Imperial.

La capilla y retablo de la Inmaculada, situada en el lado del Evangelio, perteneció al patronazgo de Isabel de Tebar. Este retablo, idéntico en estructura al frontero, fue realizado en 1632 por el hermano Bautista, pues se recogen en el *Libro de Memorias* varios gastos de la madera, de manos del retablo y de alimentos que se dieron al propio Hermano Bautista, a su madre y a un discípulo[190]. Hasta fin de diciembre de 1632 se habían gastado en la madera y manos del retablo 2.255 ducados. Hay otra cuenta de 603 ducados de los gastos del retablo y del dinero que se dio a la madre del Hermano Bautista. Otros 1010 ducados en razón de los alimentos de once meses por la ocupación que ha tenido el Hermano Bautista en el retablo durante este

año. Otros 100 ducados por los alimentos de los meses de febrero a junio por el retablo que aún no está acabado. También otros 398 ducados por los alimentos de un discípulo del Hermano Francisco Bautista por medio año. Y otros 300 ducados en razón de los alimentos de medio año que corresponden a la madre del hermano Bautista.

El retablo se inició en 1632, unos años antes de la llegada de Alonso Cano a Madrid. Años después el Racionero realizó el lienzo de altar de la *Inmaculada Concepción* y para el ático del retablo otro de la *Coronación de la Virgen*[191], pintura no conservada que se ha querido identificar con un dibujo del mismo tema de la Galeria degli Ufizzi[192]. En el zócalo había una serie de santos, que según Tormo estas pinturas de Cano y su taller representaban a *San Estanislao, San Joaquín, el Niño Jesús, Santa Ana y San Bernardo*[193]. Al poco tiempo de realizarse la pintura de la *Inmaculada* fue trasladada a la Sacristía, donde permanecería hasta su destrucción en el incendio de 1936. Wethey situó erróneamente los lienzos de la *Coronación y la Inmaculada* en la Capilla del Buen Consejo. El traslado de la *Inmaculada* se debió a que la pintura de Cano no correspondía a lo establecido en las mandas testamentarias de doña Isabel de Tebar, según las cuales la Inmaculada debía ser una imagen de talla. Esta escultura fue encargada a José de Mora, durante su estancia en Madrid (en torno a 1670) donde siguió formándose junto a Herrera Barnuevo. Como fondo decorativo para la nueva talla se puso "... un lienzo de pintura grande que se hizo para poner detrás de la imagen de bulto de la Concepción Nra Sra". Por este lienzo hay un descargo de 1.700 reales en agosto de 1670. La escultura de José de Mora ha de fecharse en torno a la factura de esta pintura. Para el nuevo emplazamiento del cuadro de Cano en la sacristía se hizo un marco, por el cual se pagaron a Juan de Acedo 1.100 reales[194].

La decoración pictórica de la capilla de la Inmaculada se completaba con ocho pinturas de la Vida de la Virgen, con marcos dorados y sobre la cornisa otros dos del mismo misterio. En la parte del Evangelio había otro cuadro también con marco dorado con un epitafio de la patrona de la Capilla, Doña Isabel de Tebar, que estaba enterrada en dicha capilla[195].

Los inventarios que describen la capilla de la Sagrada Familia[196], hacen referencia a la estructura del retablo, a la pintura del ático de L*os mártires del Japón* y en el cuerpo del altar a la impresionante pintura de *La Sagrada Familia*, por debajo en los pedestales se distribuían hasta ocho pinturas de diferentes santos. Además de estas pinturas que las conocíamos por Palomino, Ceán y la descripción de Tormo, en los inventarios se alude a una pintura situada por debajo del ático del corazón de Jesús con cristal, marco dorado y dos ángeles de escultura a los lados[197] y alrededor de la capilla cuatro pinturas de paisajes con santos y dos en lo alto de la cornisa, y a la entrada uno pequeño de Santa Brígida[198].

Palomino atribuye "las pinturas, y traza del retablo de la capilla de Jesús, María y José" a Herrera Barnuevo[199]. Esta noticia fue fielmente seguida por Ceán Bermúdez[200] y Llaguno y Amirola[201]. Tormo, al igual que los otros autores, atribuyó la totalidad de la capilla a Herrera Barnuevo, pero a diferencia de ellos describía cada una de las pinturas del retablo: en el lienzo central la *Sagrada Familia,* en el ático los *Mártires del Japón* y en las estilóbatas los *Evangelistas*, *San Ildefonso, San Bernardo, San Francisco, San Antonio y el Niño Jesús* sobre la puerta del sagrario[202]. Wethey encontró el retablo muy sobrio, afirmando que Herrera Barnuevo se debió adaptar al gusto de los jesuitas y al estilo de la iglesia del Colegio Imperial[203]. Bonet Correa sólo adjudicó a Herrera Barnuevo las pinturas del retablo de la Sagrada Familia, mientras que por razones de estilo prefirió vincular la arquitectura al Hermano Bautista, al encontrar similitudes evidentes con otras obras suyas de Alcalá de Henares (como el retablo-baldaquino del monasterio de San Bernardo y el de la capilla mayor de los Jesuitas)[204], además de haber sido él, el encargado de los retablos en el Colegio Imperial. Poco después Rodríguez G. de Ceballos justificó documentalmente la teoría planteada por Bonet Correa, relacionando un pago de 53.094 maravedíes que se hizo "a los oficiales del retablo primero que se ha hecho que es para una de las entrecapillas" y otro de 6.592 maravedíes "que se han gastado en herramienta para el Hº Francisco Bapta para hacer retablos" de los gastos referentes a 1631[205], con el retablo de la Capilla de la Sagrada Familia.

En el libro de fábrica se reflejan en varias ocasiones pagos en relación a los retablos de toda la iglesia, madera y oficiales, pero son muy pocos los que aluden directamente a un retablo concreto, ya que la mayoría son enunciados de modo vago, dificultando la correcta identificación.

Rodríguez G. de Ceballos relacionó dos pagos del año 1658 de 4.685 y 12.931 ducados del retablo de la capilla de don Diego de Sandoval[206] con la capilla oval de San Ignacio. Algunos documentos revelan que esta vinculación, no tiene ninguna razón de ser, ya que, aunque en estos pagos no se especifica con claridad la identificación de la capilla de Diego de Sandoval, en las cuentas de 1672, en las que se registran las cantidades que se le adeudan a la fábrica de la iglesia, se hace referencia a dicha capilla como la de Jesús, María y José. En 1677 se vuelve a mencionar la deuda que quedó debiendo Diego de Sandoval a la fábrica por la compra de la capilla de la Sagrada Familia[207]. Para que no quede ningún tipo de dudas sobre el patronazgo de la capilla de la Sagrada Familia, en la relación de mantenedores de las lámparas de cada capilla hay unos papeles donde aparece que "la capilla de Ihs, Maria y Joseph, ay una lampara que arde de dia y de noche, por que ay obligación de tener sacramento en dha capilla que con este gravamen la compró D. Diego Gómez de Sandoval"[208].

La venta de la capilla a Diego Gómez de Sandoval, se realiza a mediados de 1658, coincidiendo en el tiempo con los dos pagos que se realizan para la decoración de dicha capilla. La capilla se vendió en 66.000 ducados, y ya desde el principio se dejaron debiendo 36.000 ducados, siendo esta la cantidad que quedará pendiente en las distintas visitas que se realizarán en los siguientes años. Estos 36.000 ducados se debían de cobrar de una cesión de Alonso García Silveo sobre millones de Ronda, pero que debido a su mala calidad no se pudieron cobrar[209].

Nunca se ha identificado al patrón de tan importante capilla. Don Diego Gómez de Sandoval, patrono de la capilla de la Sagrada Familia, puede identificarse con el quinto duque de Lerma. Diego Gómez de Sandoval Rojas y Mendoza, fue hijo de Diego Gómez de Sandoval y de su segunda esposa y nieto del primer duque de Lerma, él que fuera válido de Felipe III. En 1645 Diego Gómez de Sandoval era Comendador Mayor de la orden de Calatrava y natural de Madrid, tal y como se desprende de la genealogía de la que sería su esposa María Leonor de Aragón, que fue dama de la reina Isabel de Borbón, hija de Sancho de Monroy y Zúñiga, marqués de Castañeda y Caballero de Santiago, y de doña María de Aragón[210]. El quinto duque de Lerma falleció en 1668 sin sucesión, su viuda María Monroy Luzón y Aragón realizó el inventario de los bienes el 14 de julio de 1668[211]. Diego Gómez de Sandoval moría sin haber terminado de pagar la Capilla de la Sagrada Familia, tal y como se desprende del Libro de Fábrica del Colegio Imperial. El Ducado de Lerma lo heredó su hermana por parte de padre Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, octava Duquesa del Infantado, que estaba casada con Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Mendoza, él que fuera cuarto Duque de Pastrana.

De los datos expuestos se puede decir que el retablo de la capilla de la Sagrada Familia o de Jesús, María y José perteneció a Diego Gómez de Sandoval y se realizó antes de 1658, fecha en que se pagan las distintas cantidades. Lo que verdaderamente no desvela la documentación es si fue trazado por el Hermano Bautista o por Sebastián de Herrera Barnuevo. Su estructura es totalmente idéntica al de la capilla de la Inmaculada Concepción para el que dio trazas el jesuita en 1632. Quizá haya que pensar en que Herrera Barnuevo conocía al Hermano Bautista, pues había coincidido con él en el concurso para el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo. Después continuarán ambos vinculados, ya que tras ser nombrado Herrera Barnuevo Maestro Mayor de las Obras Reales tuvo que intervenir en la supervisión de proyectos del jesuita construidos en Madrid, como la Capilla de la Venerable Orden Tercera.

El retablo es una estructura compuesta por banco, cuerpo con dobles columnas corintias y un ático entre pilastrones rematado por un frontón curvo. En el banco se disponen las pinturas de *San Juan, San Mateo, San Francis-*

co, La Imposición de la casulla a San Ildenfonso, el Niño Jesús (desaparecido)*, La Aparición de la Virgen a San Bernardo, San Antonio de Padua, San Lucas* y *San Mateo*. En el cuerpo central *Las Dos Trinidades* y en el ático *Los Mártires jesuitas del Japón*. El retablo repetía el mismo esquema que el de la Inmaculada, que por el año de 1658 tenía colocado aún el lienzo de Alonso Cano, de un gran lienzo de altar en el único cuerpo del retablo, coronado por una pintura en el ático y 9 pinturas repartidas en la predela del banco, de las cuales se han conservado ocho. Ya que en el incendio de 1936, debió de desaparecer la pintura que cubría la puerta del sagrario donde se representaba al *Niño Jesús* – que conocemos gracias a una fotografía general del retablo anterior a la Guerra Civil– (nº cat. 76-87, fig. 94). Después se desmontó el lienzo central y se trasladó a la sacristía, hasta que en 2001 ha sido restaurado y reinstalado en el retablo de su capilla original.

El lienzo central representa a las dos *trinidades la terrenal y la celestial*. Este tema gozó de gran popularidad en la Europa de la Contrarreforma, extendiéndose hasta Hispanoamérica. Esta difusión se debe en parte a estampas como la de Schelte à Bolswert, sobre una composición del pintor Rubens[212], pero no parece que Herrera Barnuevo la siguiese fielmente. *Las dos Trinidades* (nº cat. 85, fig. 104) ha sido considerada como la obra más característica del estilo de Herrera Barnuevo, donde son perceptibles todas sus influencias, tanto canescas, como venecianas. Es en los angelitos y en los modelos humanos de Jesús, María y José donde se hace más evidente el aprendizaje junto al Racionero, que marcaría de forma fundamental su pintura, no abandonándolos en ningún momento de su carrera pictórica. A diferencia de su maestro, Herrera Barnuevo dota de un mayor dinamismo y barroquismo a los niños alados, que en las composiciones de Cano son más estáticos. El paisaje y los elementos arquitectónicos del fondo, junto con el color amarillo y violeta, están tomados de las pinturas de Veronés, que Herrera Barnuevo, como otros muchos artistas que tenían acceso a las colecciones reales, pudo conocer, inspirándose en ellas. La figura del Dios Padre y el remolino de ángeles derivan de Tintoretto[213]. Hay que recordar que la figura del Dios Padre aparece reproducida con una gran fidelidad en el lienzo del *Triunfo de San Agustín* (Madrid, Museo del Prado, depositado en San Francisco el Grande). Pérez Sánchez señaló también la influencia de Veronés en las cabelleras rizadas de los ángeles adolescentes[214]; estos ángeles guardan mayores similitudes con los que Francisco Herrera el Mozo realizó para la pintura del *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado), pintado para la iglesia del Convento de Carmelitas de San José de Madrid en 1653. Esta admiración de Herrera Barnuevo por Herrera el Mozo queda recogida por Palomino, cuando Herrera Barnuevo, siendo Maestro Mayor de las Obras Reales, recomendaba al hijo de Herrera el Viejo para que pintase la cúpula de la recién construida capilla de la Virgen de Atocha[215].

13. *Martirio de jesuitas en el Japón*. Albertina Museum. Viena.

Se conserva en la Colección Apelles de Londres un lienzo de pequeñas dimensiones (76.5 x 50.5 cm.) de *Las dos Trinidades*[216] (nº cat106, fig. 121), que puede ser considerado como boceto con leves variaciones para la obra definitiva. Esas pequeñas diferencias entre el pequeño cuadro y la obra definitiva se reducen a que el ángel que esta encima de la Virgen en el estudio no porta un ramo de lirios, mientras que en el cuadro de la Colegiata sí y varía su posición. En la obra definitiva también se añadió otro ángel adolescente en la esquina superior izquierda. En cuanto a los aspectos compositivos, en el boceto la perspectiva del suelo se ha ajustado desde la derecha y en el lienzo se dispone desde el centro[217]. La aparición de este boceto arroja luz sobre el proceso de trabajo que seguía Herrera Barnuevo hasta llegar a la obra definitiva. Como su maestro, Herrera Barnuevo debió de realizar estudios previos muy acabados, sin dejar apenas hueco a la improvisación a la hora de ejecutar la obra en gran formato.

La pintura de *Los Mártires del Japón* (nº cat. 86, fig. 111) ha pasado muy desapercibida, debido a su situación en el ático y a lo oscurecida que ha permanecido la tela hasta su reciente restauración. De esta pintura se conoce el dibujo previo que se guarda en la Albertina Museum de Viena (fig. 13).

Este dibujo, como ocurriera con la pintura del *Triunfo de San Agustín,* estuvo atribuido a Francisco Herrera el Mozo simplemente por la inscripción que tenía en la parte superior "Herrera", hasta que Lafuente Ferrari lo identificó como el dibujo previo a la pintura de Herrera Barnuevo de la capilla de la Sagrada Familia[218]. En este lienzo la composición, el colorido y las figuras escorzadas recuerdan a las pinturas venecianas. También puede relacionarse con las escenas de temática religiosa del murciano Pedro de Orrente, reinterpretando a los Bassano, que se caracterizaban por ser cuadros de pequeñas dimensiones en donde se acumulaban múltiples personajes[219] . Wethey reconoce cierta influencia de la escultura romana en el estilo de Herrera a través de los personajes que se cubren con vestimentas pegadas al cuerpo y de los plegados de las ropas[220], que Herrera Barnuevo, siendo hijo, sobrino y discípulo de escultores tendría que tener bien asimilado.

Las pequeñas pinturas de la predela del retablo han llegado a nuestros días en mal estado, ennegrecidas y agrietadas a causa del calor y del humo del incendio de 1936. En los pedestales de las columnas corintias del retablo se disponen cuatro cuadritos con los Evangelistas y sus respectivos atributos; en el lado de la izquierda aparecen *San Juan y San Mateo* (nº cat. 76 y 77, figs. 97 y 98). Al estar las columnas del retablo adelantadas y exentas, en los laterales de los pedestales se disponen dos pinturas flanqueando el cuadrito desaparecido que hacía las veces de puerta en el sagrario; en el del lado izquierdo aparece *San Francisco* (nº cat. 78, fig. 99) y a continuación se representa *la Imposición de la casulla a San Ildefonso* (nº cat. 79, fig. 100). Al otro lado de la puerta del sagrario hay una pintura de *la Aparición de la Virgen a San Bernardo* y en el lateral del pedestal una de *San Antonio de Padua* (nº cat. 82, fig. 101). Cierran el banco del retablo las dos pinturas de *San Lucas* y *San Marcos* (nº cat. 83 y 84, figs. 102 y 103).

También las pinturas murales de la bóveda y lunetos pueden atribuirse a Herrera Barnuevo a juzgar por el repertorio de formas que utilizó. Los cuatro plementos triangulares de la bóveda de arista y los lunetos de los muros laterales están pintados con motivos vegetales, cartelas y niños (nº cat. 76-87, fig. 96). En las dos paredes laterales la decoración vegetal se distribuye en una estructura de ventana termal, enmarcando en la parte central dos espacios rectangulares en blanco, que en el pasado albergarían probablemente dos pinturas. Estos marcos quedan delimitados por una banda dorada que compartimenta los distintos espacios, en la parte inferior del marco aparece un cogollo cartilaginoso central coronado por una venera flanqueado por dos torsos femeninos escorzados en grisalla que se adaptan al espacio del enmarcamiento, como si estuviesen sustentando las decoraciones fingidas. En los laterales también aparecen modelos femeninos en grisalla, con dos niños alados en poses forzadas en las esquinas superiores, que flanquean

14. *Trozo decorativo*. B.N.E. Madrid.

a un niño alado con los brazos abiertos entre vegetales en grisalla, como si soportase el empuje de la bóveda. Este rectángulo central está flanqueado por dos triángulos curvos de bordes dorados que en su interior albergan un niño alado con un velo que cubre parte de su cuerpo en una trama vegetal con racimos de uvas. Los tipos de los niños alados recuerdan a los dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid (figs. 14 y 15), en los que aparecen las figuras dentro de una exuberante vegetación.

En los cuatro triángulos de las bóvedas aparece el mismo programa decorativo, situando en los vértices de cada triángulo tres geniecillos, que se cubren con unos estrechos paños. Mientras que los niños de los vértices inferiores aparecen con sus cuerpos estirados, los niños de los vértices superiores donde se unen los cuatro triángulos se representan en poses retorcidas. El resto de superficie de los plementos se rellena con motivos vegetales, dejando en el centro un espacio sobre un fondo oscuro rodeado de una orla de volutas enfrentadas en forma de C mayúscula y en su interior guirnaldas y festones de flores y frutos. En la parte inferior de la orla hay una tarja vegetal que invade los marcos que acotan los espacios pictóricos y en la parte superior de la orla la tarja vegetal aparece centrada con un querubín sobre la que descansan los niños de los vértices superiores. En el conjunto pictórico se alternan niños alados entre la trama vegetal y una serie de elementos en grisalla como las tarjas, cogollos, querubines y torsos femeninos.

Todo el repertorio formal de esta decoración es identificable con el estilo derivado de Alonso Cano y enriquecido por Herrera Barnuevo, por lo que las pinturas de la bóveda se pueden atribuir a Herrera Barnuevo. En ellas volvemos a encontrar las tarjas a base de elementos vegetales de influencia canesca, que tanto aparecen en los dibujos del cuadernillo del Archivo Histórico Nacional, y los geniecillos alados con sus típicas poses. Profesionalmente se puede considerar a Herrera Barnuevo un decorador y no solamente un pintor. Esta destreza en cualquier campo artístico justifica

que llegase posteriormente a ocupar un gran número de cargos en el ambiente de la maestría de obras y de la pintura.

El 26 de diciembre de 1658, el mismo año en que cobraba las pinturas del retablo de la Sagrada Familia, Herrera Barnuevo declaraba como testigo a favor de Diego de Velázquez en las informaciones para la obtención del hábito de la orden de Santiago.

15. *Trozo decorativo*. B.N.E. Madrid.

III.2.5. *Otras pinturas de las décadas de 1640 - 1660*

El Museo del Prado conserva una *Coronación de la Virgen* (nº cat. 108, fig. 124) de formato horizontal y fuerte escorzo que quizá fue concebida como ático de algún retablo. Ingresó en los fondos del Museo en 1915 con el Legado Bosch, como obra anónima de la escuela veneciana. Durante bastante tiempo se mantuvo esta atribución hasta que Pérez Sánchez se la atribuyó correctamente a Herrera Barnuevo[221]. Siendo posteriormente mostrada en la exposición itinerante sobre los pintores de Carlos II[222]. En este lienzo se aprecian las características que hacen inconfundible el estilo del pintor madrileño, especialmente en los modelos y tipos humanos de los ángeles que forman la peana de la Virgen, en la figura de Dios Padre, así como en el colorido y modo de plegar los paños. Pérez Sánchez relacionó esta pintura con la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales, con la que comparte similitudes, como se puede apreciar en la composición de las manos abiertas de la Virgen con las que aparecen en los espejos de Salomón y la Reina de Saba[223], datándola en fecha próxima a 1653. Algunos autores, además de considerarlo una pintura para el compartimento de un retablo, han planteado la posibilidad de que fuese un boceto preparatorio, al modo del de *Las Dos Trinidades* (Colección Apeles)[224]. Este sistema de trabajo lo debió de aprender de Cano, que solía realizar dibujos muy acabados y estudios terminados que le servirían para luego llevar la pintura a su formato final.

16. *Asunción*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

El modelo de la Virgen de esta pintura, con el brazo derecho sobre el pecho y los dedos entreabiertos y el brazo izquierdo totalmente estirado de forma horizontal, que recuerda en parte a las Inmaculadas de Carreño, no es el mismo que el de los dibujos que se atribuyen a Herrera Barnuevo del Museo Lázaro Galdiano (fig. 16), British Museum (fig. 17), ni el que perteneció a la colección Boix (fig. 18). En este trío de dibujos la Virgen se rodea de un conjunto de ángeles niños y a veces de ángeles adolescentes que se arremolinan debajo de ella entre las nubes y ropajes, creando la sensación de que la empujan hacia las alturas. En estos diseños la Virgen levanta ambos brazos hacia el cielo con unos dedos estilizados y separados, mientras que en los dibujos del Museo Lázaro Galdiano y del British Museum sobre el brazo izquierdo de la Virgen se dispone un paño agitado que le cubre parte del brazo. Este modelo femenino recuerda al que hiciera Domenichino para Santa María in Trastevere.

Collar de Cáceres ha atribuido a Herrera Barnuevo la pintura de *la Asunción* de la iglesia parroquial de San Nicolás de Toledo (nº cat. 107, figs. 122 y 123), que repite casi en su totalidad el dibujo del British Museum. Angulo se la atribuyó a José de Antolínez simplemente por mostrar a modo de firma el nombre de este pintor y la fecha de 1658[225], aún a pesar de conocer el

17. *Asunción*. British Museum. Londres.

18. *Asunción*. Colección Boix.

dibujo del British Museum de Herrera Barnuevo. Collar de Cáceres demostró que ni la firma ni el estilo es el propio de Antolínez, siendo una pintura de formas muy dibujadas, de modelos humanos y de tratamiento de paños, propias de Herrera Barnuevo[226]. De esta manera la teoría de Ángulo, que intentaba demostrar una posible relación de maestro y discípulo entre Herrera Barnuevo y Antolínez carece de sentido. Collar de Cáceres que no ha localizado la fecha de 1658 en la superficie de la pintura, la sitúa en la misma época que el *Triunfo de San Agustín*[227], hacia 1655, como hemos visto.

Collar de Cáceres también ha devuelto a Herrera Barnuevo la pintura de una *Inmaculada Concepción* del Museo del Louvre (nº cat. 103, fig. 120), que tradicionalmente se vinculaba a José de Ribera[228], por seguir el modelo de la *Inmaculada* de este pintor conservada en el Museo del Prado (Cat. 1070), que en 1647 aparecía entre los bienes de D. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera[229]. A pesar de que el modelo sea de inspiración riberesca, la técnica y el estilo son los propios de Herrera Barnuevo, tal y como se aprecia en los pliegues y amplitud de paños, en los tipos de niños alados, que se reproducen idénticamente en otras composiciones del pintor; como en *las Dos Trinidades* (Madrid. Colegiata de San Isidro), *la Natividad* (Getafe, Catedral de Santa María Magdalena), el dibujo del A*rca de la Alianza* (Madrid, Museo del Prado). Collar de Cáceres sitúa esta pintura como uno de los primeros trabajos del artista, dentro de su fase formativa[230], que tiene 1650 como fecha limite, en la que debió aproximarse no sólo a los modelos canescos, sino también a los de otros artistas españoles de prestigio.

Lafuente Ferrari ya ensalzó la fecundidad de la imaginación y la capacidad de concepción como decorador y arquitecto de Sebastián de Herrera[231], que no sólo demostró en el diseño de los retablos, sino también en el diseño de piezas de orfebrería. El 14 de febrero de 1655 se le libraron 200 reales por haber estado ocupado en hacer una traza para el trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo[232].

El cardenal Moscoso Sandoval debió de solicitar la intervención de Sebastián de Herrera y de otros maestros de obras de la corte, como el Hermano Bautista, Pedro de la Torre, para que todos juntos y en presencia del propio arzobispo comparasen las distintas opciones que se plantearon[233]. También Alonso Cano fue llamado para que confrontase sus ideas frente a los demás diseños, pero finalmente se impuso el que dio en abril de 1654 Pedro de la Torre. Según Wethey el platero Virgilio Fanelli debió de seguir la traza y modelo del arquitecto Pedro de la Torre[234].

Aunque el pago se hizo en 1655, la participación de Herrera y de Alonso Cano debió de ser en 1654. Una vez más, los dos compañeros, de forma separada acuden a la misma obra, como ocurriese en la entrada de la Reina Mariana de Austria. Se conserva en el Museo del Prado un dibujo, que erróneamente se ha identificado por casi todos los autores con *la Virgen del*

Sagrario en su Trono (fig. 19), por el que Herrera Barnuevo percibió los 200 reales[235]. Y consiguientemente Cruz Valdovinos ha planteado acertadamente que la Virgen que aparece en el dibujo, no es la del Sagrario de Toledo, sino que se trata de la madrileña Virgen de Atocha[236], por la que los reyes españoles sentían tanta devoción y para la que Sebastián de Herrera en 1662 dio trazas y condiciones para la construcción de la capilla, el retablo y el pedestal de éste[237]. Por lo tanto el dibujo del Prado quizá habría que situarlo hacia 1662.

19. *Virgen de Atocha*. Museo del Prado. Madrid.

La identificación con la Virgen de Atocha corrige la atribución a Cano que durante largo tiempo se mantuvo, ya que el Racionero en 1662 no se hallaba en Madrid, sino en Granada. Es interesante comprobar como en este dibujo Herrera Barnuevo adopta una expresión más solemne y prescinde de sus dinámicos angelitos, quizá porque estos estaban presentes en la escultura del retablo. Este dibujo mantiene elementos comunes con otros diseños de Herrera Barnuevo para proyectos de orfebrería.

III.3. DÉCADA DE 1660

III.3.1. *Capilla del Buen Consejo de la iglesia del Colegio Imperial*

La Virgen del Buen Consejo ha recibido siempre una gran devoción por parte de los jesuitas. Esta admiración por la Virgen del Buen Consejo va unida a la del santo jesuita San Luis Gonzaga. Ya que San Luis Gonzaga ingresó en los jesuitas tras escuchar una voz que provenía de la imagen de la Virgen quien le dijo “ingresa en la compañía de Jesús”.

La capilla del Buen Consejo de la Colegiata de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de Madrid, situada la tercera en el lado del Evangelio, es de planta rectangular. Consta de un presbiterio poco profundo y una nave cubierta por una bóveda, mientras que el crucero se cierra con una cúpula de ocho plementos y en el centro de ella se abre una pequeña cupulilla, a modo de linterna también de ocho plementos. La bóveda, cúpula y pechinas estaban decoradas con pinturas murales. Aunque de su decoración originaria no ha llegado nada hasta nuestros días, debido al incendio que sufrió la iglesia durante la Guerra Civil que afectó a casi todas las capillas del lado del Evangelio. Podemos hacernos cierta idea de su interior a través de una fotografía, una estampa y una serie de dibujos que debieron servir como estudios previos para las pinturas de la cúpula.

Según Palomino, Herrera Barnuevo dio la traza para el retablo, los adornos y las pinturas de la cúpula y bóveda de la capilla del Buen Consejo[238]. Ponz ensalzó las estatuas de San Joaquín y Santa Ana y las pinturas de la cúpula.

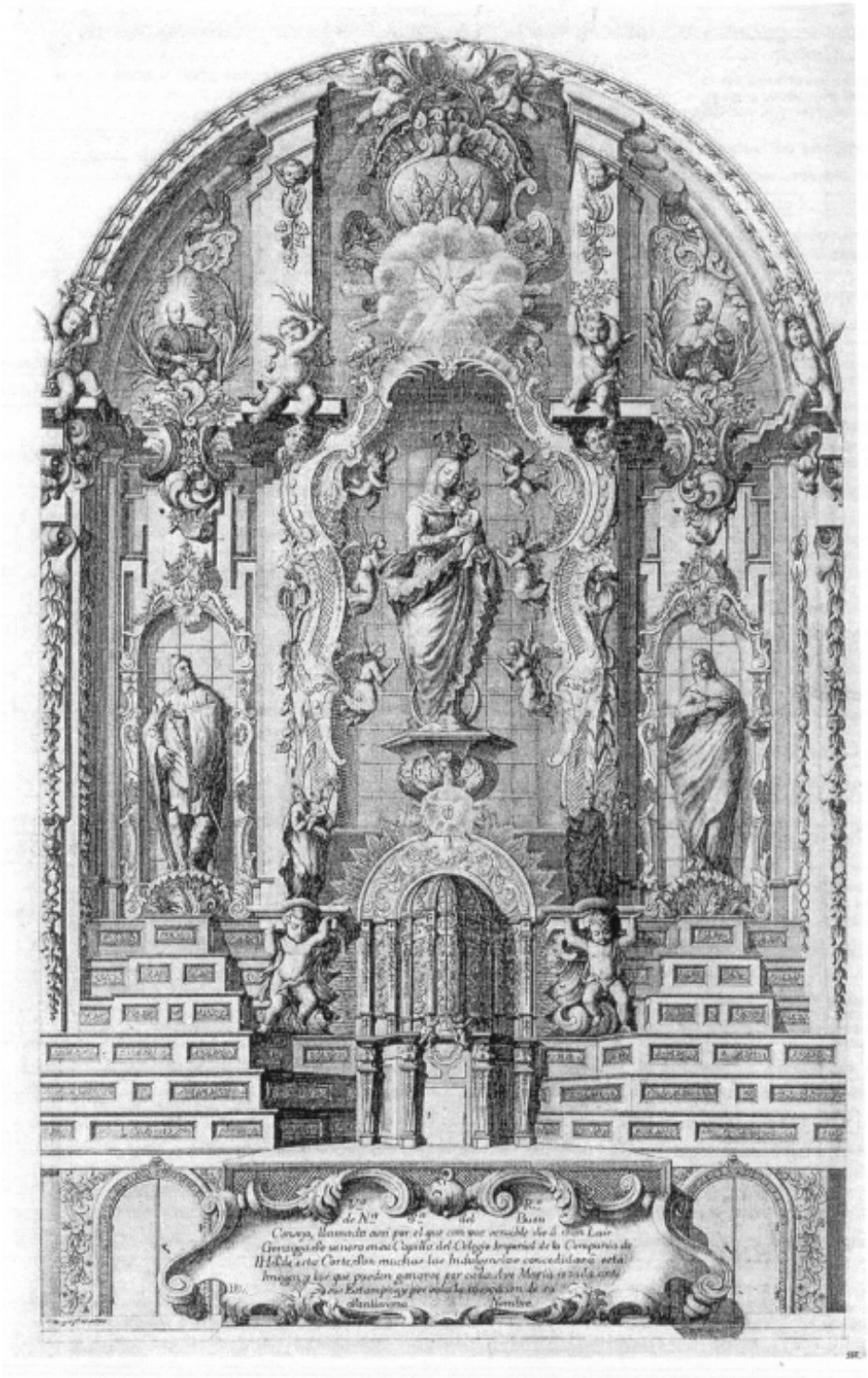
Wethey afirma que autores que llegaron a conocer la capilla de la iglesia antes del incendio identificaron estos dibujos con las pinturas[239], pero estos autores no describen de forma precisa la iconografía de la cúpula. Esta ambigüedad llevó a Wethey en un primer momento a identificar el dibujo de *Jael y Sisara* (Madrid, Biblioteca Nacional) como preparatorio para la cúpula del Buen Consejo[240], pero más tarde con el descubrimiento de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales, pudo ver que correspondía a esta obra[241]. Los diversos inventarios de la Capilla del Buen Consejo, no aluden en ningún momento a estas pinturas, salvo una ligera mención en la que se dice que el cuerpo de la capilla tenía el cielo pintado y en la media naranja había pintados santos y ángeles. Esta breve referencia no facilita la identificación en toda regla de su iconografía y distribución[242] .

Cuatro dibujos de mujeres fuertes del Antiguo Testamento conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid debieron de servir de modelos para las pinturas de los plementos de la cúpula, donde se representarían a varias mujeres fuertes del Antiguo Testamento. La forma de trapecio isósceles de los dibujos permite suponer que se concibieron para una superficie curva. Los dibujos representan a *Judit, Ester, Débora* y la *Madre de Sansón*[243] (nº cat. 91 - 94, figs. 115 – 118), todas ellas coronadas por un angelito que porta una cartela identificativa del personaje. Otra razón que demuestra que los dibujos se concibieron para la decoración de la capilla del Buen Consejo es que las figuras femeninas se complementan con figuras de angelitos portando una cartela, siendo un elemento que falta en los espejos del retablo de la Capilla de Guadalupe. Esta iconografía femenina debió de proseguir por parte de la decoración mural, ya que también se ha conservado el dibujo de

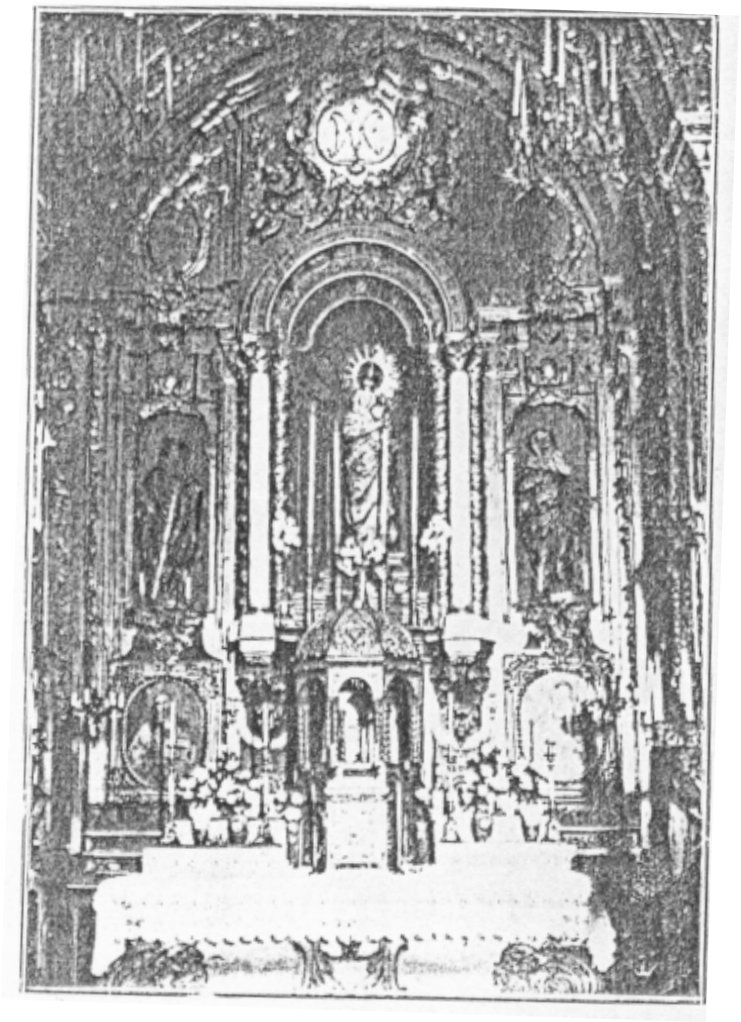
una de las cuatro pechinas, en el que se representa a la *Virgen y a Santa Bárbara dando la comunión a San Estanislao de Kotska* (nº cat. 95, fig. 119). Se desconoce cual sería la iconografía del resto de las decoraciones que se extendían tanto por la bóveda de la capilla, como por las pechinas.

A pesar de que no se conserve el retablo de la Capilla del Buen Consejo, lo conocemos gracias a una estampa de Juan Minguet de 1765 (fig. 20)[244] y a una fotografía en blanco y negro anterior a 1926[245] (fig. 21). El retablo dorado albergaba en un arco plateado una imagen de la Virgen del Buen Consejo con un remate en la parte superior de cerco de nubes, de donde emergía la paloma del Espíritu Santo. El cuerpo del arco se cubría con cornucopias y debía tener esculturas que decoraban los distintos espacios del retablo. En los inventarios se alude a algunas de ellas[246], así a los pies del arco había a la derecha un San José con el niño y a la izquierda un San Luis Gonzaga, por encima de ellos en el lado derecho un San Joaquín sobre peana y por encima de él un medallón de San Ignacio de Loyola, mientras que en el otro lado se disponía una Santa Ana[247] y un medallón de San Francisco Javier. Además la Virgen tenía un trono de plata con la media luna cubierto de ángeles y de flores y flanqueando a la Virgen con su Niño en los brazos, había seis ángeles de plata. A los pies de la Virgen se situaba el tabernáculo que tenía seis arandelas de plata, con dos ángeles y una cruz de Caravaca coronándolo.

Junto al retablo y las pinturas murales de Herrera Barnuevo, la capilla completaba su decoración con cuatro floreros de Arellano y dos lienzos de Cano de *San Ignacio de Loyola* y de *la Virgen con el niño*[248]. Cuadros de los mismos temas aparecen en los inventarios. También se describe "un quadro de Nra. Señora quando hablo al beato Luis Gonzaga"[249], esta pintura se encontraba en la sacristía de la capilla. Dicha pintura vuelve a ser descrita de forma más detallada en el inventario que se realizó en 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas, como "Un quadro de S.ⁿ Luis Gonzaga apaysados de dos varas de alto, y dos varas, y tercia de ancho con marco verde, y perfiles dorados esta de rrodillas delante de Nra. Señora del Buen Consejo aquien se presento el santo para tomar el ropon, se aprecio en Mill, y Cien rˢ.1000"[250]. En el Museo del Prado se conserva un dibujo atribuido a Herrera Barnuevo, identificado con *San Ignacio arrodillado, con una espada ante una imagen de la Virgen*[251] (fig. 22). Es posible que se trate del dibujo preparatorio para dicho lienzo inventariado. Ya que en el dibujo aparece el mismo modelo de Virgen del Buen Consejo que en la estampa de Juan Minguet, y el caballero que aparece no muestra la iconografía de San Ignacio, que suele representarse con una imagen madura y calva de acuerdo a su "vera efigie", sino la de un joven de patillas rizadas, que se debería de identificar con San Luis de Gonzaga. En el dibujo se aprecia un fuerte escorzo, que se justifica por su posible situación a modo de ático. El episodio de la vida de



20. Juan Minguet: *Capilla del Buen Consejo*. Estampa. 1765.



21. *Capilla del Buen Consejo.*

San Luis Gonzaga se enmarca en un fondo arquitectónico clásico, con una gran perspectiva, como si fuese un decorado teatral, que se complementa con unos cortinajes en primer plano en el que juguetean angelitos.

No hay datos que permitan fechar con exactitud cuando intervino Sebastián de Herrera en esta obra. La capilla del Buen Consejo gozaba de cierta autonomía dentro de la iglesia del Colegio Imperial, de ahí que las cuentas de sus obras no aparezcan junto con los demás gastos de la iglesia. Rodríguez G. de Ceballos data la construcción de la capilla entre 1660 y 1665, ya que en este intervalo de tiempo se reflejan dos pagos de 1.440 reales y 300 ducados para ayuda de la fábrica del Buen Consejo[252]. Es probable que la intervención de Herrera Barnuevo haya que situarla en fecha posterior, a pesar de las similitudes que los dibujos de la cúpula guarden con las pinturas de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales fechados en 1653.

22. *Aparición de la Virgen a San Luis Gonzaga*. Museo del Prado. Madrid.

De la relación de Herrera con los jesuitas del Colegio Imperial debieron surgir otras obras. Tal como la que refleja el dibujo de *San Estanislao de Kotska*[253] (Florencia, Ufizzi) (fig. 23), que por su frontalidad y sobriedad, parece ser el estudio previo de una escultura. Este diseño tiene el estilo propio de Sebastián de Herrera, con un gran naturalismo en el tratamiento de los pliegues de las vestimentas y de las manos de dedos alargados y entreabiertos.

III.3.2. *Obras arquitectónicas*

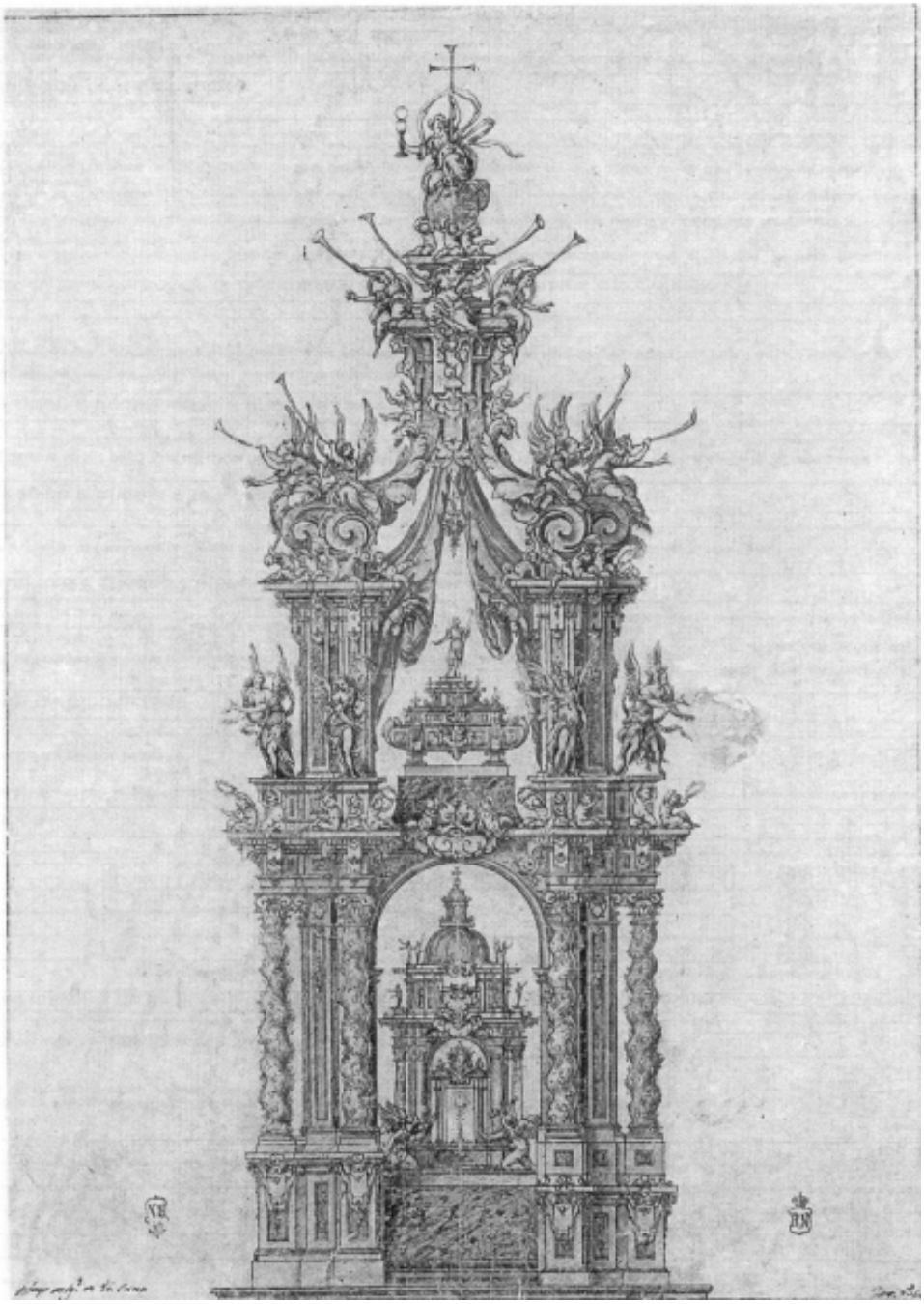
Durante muchos años se pensó que Sebastián de Herrera estuvo al frente de las obras de la Capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés de Madrid y que sucedió en ellas a José de Villarreal en 1662 y también que se mantuvo en ellas hasta su finalización[254] . Otros autores han preferido atribuirle solamente las portadas de la capilla de San Isidro[255]. Wethey finalmente demostró cual había sido la verdadera intervención de Herrera Barnuevo en la obra de la capilla de San Isidro y que fue Juan de Lobera quien se hizo cargo de las obras tras la defunción de José Villarreal[256] . El 20 de diciembre

de 1657 Juan Bautista Benavente recibió la cantidad de 3.000 reales de vellón, para que con ellos pagase 2.200 a José de Villarreal, que era el maestro mayor de las obras, y 800 reales a Sebastián de Herrera como ayuda de costa por haber asistido a la dicha obra[257] .

Además de asistir a Villarreal en la obra de arquitectura, Herrera Barnuevo participó en el concurso para la realización del retablo-baldaquino para dicha capilla, dando una traza que se ha conservado (fig. 24). Pero, como le ocurriese en el que se celebró en Toledo para el trono de la Virgen del Sagrario, no fue la elegida. Se eligió la que diseñó el maestro de obras Juan de Lobera, quien se obligó a ejecutarla el 28 de mayo de 1660[258]. El año anterior Lobera se había obligado a hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Andrés. Seguramente este primer trabajo debió de acreditarle para las obras del retablo baldaquino de la capilla de San Isidro.

23. *San Estanislao de Kotska*. Ufizzi. Florencia.

El diseño de Herrera Barnuevo para el altar-retablo de la capilla de San Isidro, debió de sorprender a sus contemporáneos por su barroquismo y profusa decoración, que en parte sería emulada en la traza escogida de Lobera tomando de ella los cortinajes. Este diseño hay que situarlo entre 1659 y primeros meses de 1660. Su importancia estriba en que con este proyecto Herrera Barnuevo asentaría el modelo de altar exento del barroco español[259] y contribuiría al uso de la columna salomónica. Herrera siempre utilizará en sus proyectos la columna salomónica de seis vueltas, siguiendo la corriente viñolesca, que en España era defendida por fray Juan Rici. De esta manera demostraba suficiente autonomía respecto a Alonso Cano partidario del modelo de 5 tornas como Pedro de la Torre[260]. En cambio continúa aplicando los mismos modelos de pilastras y volutas que en el diseño de Alba de Tormes[261].



24. *Altar de San Isidro.* B.N.E. Madrid.

El retablo baldaquino diseñado por Herrera Barnuevo, pensado para el centro de la capilla, era de planta cuadrada y de estructura decreciente, con dos cuerpos más el remate. En el inferior, donde se hallaba el tabernáculo, se distribuían las columnas salomónicas sobre pedestales con capitel compuesto. En el segundo, se guardaba el arca con los restos de San Isidro, cuyo modelo repetía el que había diseñado previamente Alonso Cano para el retablo de la adjunta iglesia de San Andrés[262]. En el aparecen entre las pilastras cajeadas con capiteles de tarjas, toda una variedad de ángeles mancebos con las alas desplegadas. El cuerpo inferior y superior se conectaban mediante esculturas de ángeles niños sentados en la cornisa. La cúspide del baldaquino se coronaba con una estructura piramidal, decorada a base de cortinajes y hojarasca con numerosos querubines y los ángeles trompeteros, rematada en lo más alto por la figura alegórica de la Fe. A pesar del decorativismo que derrama la obra, su fundamento estructural procede de las clásicas plantas centralizadas.

En la almoneda que se hizo de los bienes que quedaron a la muerte del pintor Jerónimo Ezquerra se inventariaron numerosos dibujos, entre ellos uno descrito como "Otra traza del mismo autor [Sebastián de Herrera Barnuevo] del Tabernáculo de San Ysidro"[263] . Quizá sea el que hoy se guarda en la Biblioteca Nacional.

En 1662 Sebastián de Herrera proporcionó, ya como Maestro Mayor de las Obras Reales, las trazas y condiciones para la reconstrucción de la capilla de la Virgen de Atocha del convento de Santo Domingo de Madrid, que se había derrumbado en 1652[264]. También intervino en otras obras decorativas para este santuario, como el trono de la Virgen de Atocha, tal y como se documenta en el dibujo del Museo del Prado (fig. 19), que se tenía vinculado a la Virgen del Sagrario de Toledo, pero que Cruz Valdovinos acertadamente ha relacionado con la Virgen de Atocha[265] .

Parece que Sebastián de Herrera se encargó de todo lo relativo a la decoración de la capilla de Atocha, así lo muestra Palomino, narrando la conversación entre el Maestro Mayor y Felipe IV, sobre qué artista era el más apropiado para realizar las pinturas de la cúpula, pechinas y presbiterio: "le dijo el Rey a Don Sebastián de Herrera: Me han dicho que hay un pintor de vuestro apellido, que tiene habilidad para esto. A que él respondió: Sí Señor, lo hará muy bien"[266]. Se refería a Herrera el Mozo. La recomendación de Herrera Barnuevo justifica la admiración que mantuvo por la pintura del artista sevillano Francisco Herrera el Mozo, y que repetía sus modelos como en el lienzo de *Las dos Trinidades*. Ambos debieron coincidir en la decoración de dos capillas laterales del colegio de Santo Tomás. También fue Sebastián de Herrera quien aconsejó al rey que se rehiciesen al fresco las pinturas que Francisco Rizi y Juan Carreño acababan de ejecutar para el

camarín de la Virgen de Atocha al temple, por ser la pintura al fresco "de mayor perpetuidad y hermosura", dando él mismo como Maestro Mayor de las Obras Reales la memoria de la nueva obra en diciembre de 1664[267].

El 21 de mayo de 1662 Sebastián de Herrera rubricaba junto al Conde Castrillo y el Marques de Malpica, la repartición de los balcones de la Plaza Mayor de Madrid, con motivo de las fiestas taurinas celebradas en honor de San Isidro patrón de Madrid[268]. La distribución de los balcones entre los consejos, los grandes de España, clero y demás personas de la corte, era una de las actividades propia de la maestría de obras. Anteriormente la habían desempeñado Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonel.

En el mismo año de 1662 Herrera Barnuevo trabajaba junto al Hermano Bautista en la capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera[269]. La intervención de Herrera Barnuevo en esta obra fue menor, firmando y revisando las trazas y condiciones.

Hasta 1662 Herrera Barnuevo estuvo vinculado a José de Villarreal en los trabajos que este dirigió en el Jardín de la Isla del Real Sitio de Aranjuez con vistas a reformar las fuentes antiguas y construir otras nuevas. Gracias a los documentos publicados por José Luis Sancho, sabemos que Herrera actuaba en calidad de "ayudante de trazador", que es como figura cuando tuvo que tasar[270]. En marzo de 1662 Herrera Barnuevo figura ya como Maestro Mayor de las Obras Reales junto con Bartolomé Zombigo en Toledo, posiblemente interviniendo en los trabajos que se realizaban en la catedral de Toledo[271] .

III.3.3. *El Túmulo para las exequias de Felipe IV*

Felipe IV falleció el 17 de septiembre de 1665 y rápidamente se encargó al Maestro Mayor de las Obras Reales el diseño del túmulo y la ornamentación de la iglesia de la Encarnación donde se celebraron los funerales.

Los preparativos se ejecutaron con la celeridad que requería la ocasión. El 23 de octubre Herrera Barnuevo libraba a Clemente de Ávila[272] 6.000 reales de demasía por pintar el túmulo[273], además de los 28.637 reales que había cobrado por la pintura y dorado[274]. El 7 de diciembre libraba a Pedro de Villafranca 200 reales a cuenta de las láminas que estaba abriendo para el libro de las honras del rey[275]. Pedro de Villafranca cobró un total de 9.200 reales por 46 láminas de cobre, es decir a 200 reales por lámina[276].

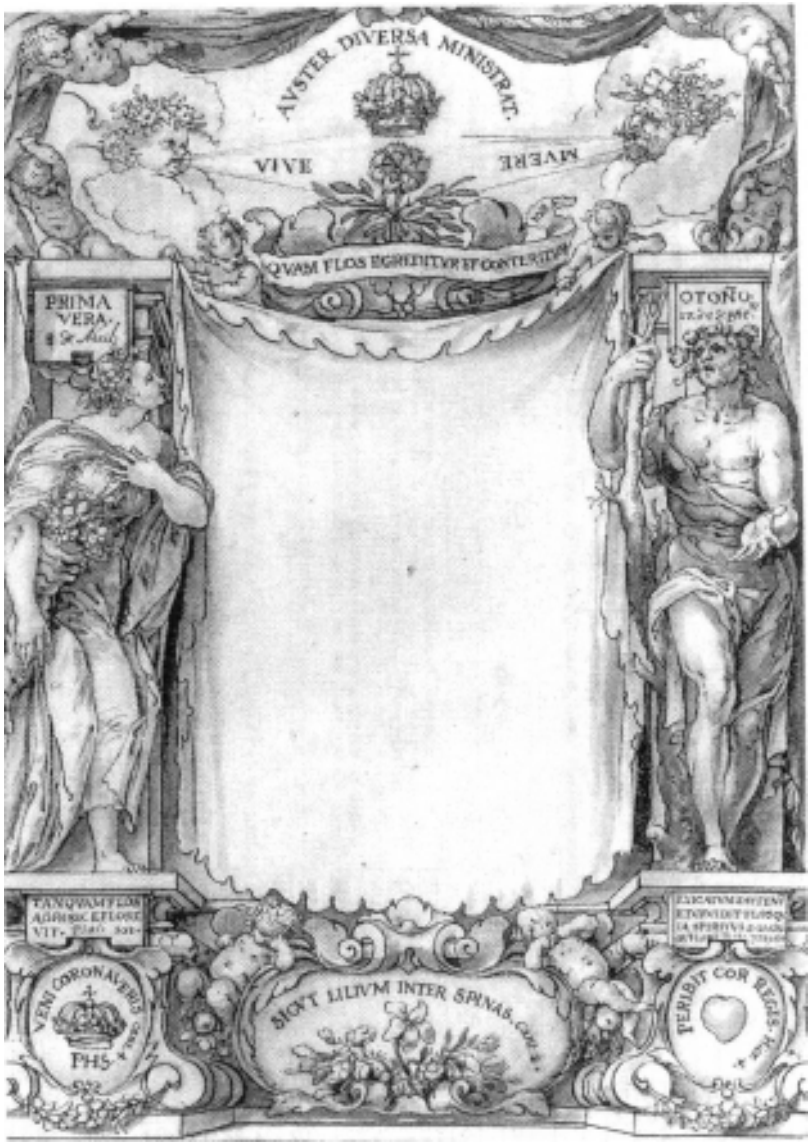
Lázaro Díaz del Valle menciona en la *Historia y nobleza de el Reyno de León y Principado de Asturias*[277] a los artífices del túmulo que se realizó con tal motivo. Al tratar sobre el reinado, alude al marqués de Malpica como la persona que estuvo al frente de la dirección, la traza fue dada por el "exce-

lente Arquitecto, Pintor y escultor D. Sebastián de Herrera, Maestro Mayor de las Obras Reales"[278] y la ejecución fue realizada por Pedro de la Torre, ensamblador. Con motivo de estas exequias reales se publicó en 1666 la *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phellipe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de Horden de la Reyna Nuestra Señora como Superintendente de las Reales Obras,* escrita por el sacerdote de la parroquia de San Juan, Pedro Rodríguez de Monforte, que más tarde fue testigo en el poder para testar que otorgó Sebastián de Herrera. Gracias a este libro y a las estampas de Pedro de Villafranca que lo ilustran se conoce perfectamente como fue este túmulo[279].

Después han ido apareciendo otros documentos como las trazas y memorias de las exequias. Así en el cuadernillo conservado en el AHN, atribuido a Sebastián de Herrera[280], aparecen diferentes rasguños de la planta de la iglesia de la Encarnación con la distribución de las personas de la corte que asistieron, una traza del túmulo, algunos modelos de animales y objetos que aparecen en los jeroglíficos grabados y los escudos de los distintos reinos hispánicos, que se distribuyeron por las paredes de la iglesia y que al igual que los jeroglíficos también fueron grabados.

Se conserva un dibujo preparatorio (Nueva York, Metropolitan) (fig. 25) de la portada grabada (fig. 26) por Pedro de Villafranca, atribuido a Herrera Barnuevo[281], donde se representa una elaborada composición alegórica de la vida del rey, representado como una rosa coronada a la que los vientos hacen vivir o morir, entre las personificaciones de la primavera y el otoño, estaciones en que respectivamente se produjo el nacimiento y muerte del rey, cuyas fechas están inscritas. El lado izquierdo del dibujo es el vinculado a la vida, en el que está la personificación de la primavera en forma de mujer con una cornucopia llena de flores y el rostro de un joven exhalando la palabra "VIVE", mientras que en la derecha el otoño es un hombre anciano apoyado en un árbol sin hojas y en la parte superior otro rostro envejecido que sopla la palabra "MUERE" [282]. En el dibujo se aprecian las características propias del estilo de Herrera Barnuevo, como son los modelos de niños alados de cuerpos rollizos y rizos alborotados. Cabe destacar los dos de la parte inferior que aparecen en actitud de llanto frotándose los ojos. También son de una gran belleza los plegados de las vestimentas que manifiestan las formas corporales, los cortinajes sustentados por angelitos, las manos de proporciones alargadas y toda la ornamentación vegetal de molduras, ... que aún recuerdan en plena madurez de Herrera su formación y admiración por Cano.

En algunos de los folios del cuadernillo aparecen de forma aislada figuras que sirvieron como modelos a Pedro de Villafranca. Así en la parte infe-



25. *Dibujo de la portada*. Metropolitan. Nueva York.

rior del folio 5 r.º (fig. 27) aparece un águila y un león que son idénticos a los que aparecen en el *retrato alegórico de Felipe IV* (fig. 28), donde se percibe con total claridad el estilo de Herrera Barnuevo en los angelitos, cortinajes y tarjas vegetales.

Según la estampa del libro (fig. 29) el túmulo tenía una planta octogonal y se componía de dos cuerpos y cúpula con remate. La gran diferencia del túmulo levantado por Herrera Barnuevo era que rompía con los modelos anteriores de Juan Gómez de Mora en cuanto a la planta, ya que eran de sección cuadrada[283]. El primer cuerpo, que alojaba el catafalco simbólico, se alzaba sobre un pedestal de cinco pies de alto, accediéndose solamente por

26. *Grabado de la portada del libro de Pedro Rodríguez de Monforte.*

su frente a través de cinco peldaños. En los ángulos del polígono se levantaban las columnas compuestas, que iban revestidas de motivos funerarios: de calaveras y cintas anudadas. Esta decoración continuaba en las metopas del entablamento. En el segundo cuerpo, que tradicionalmente se reservaba para representar el triunfo de la muerte, se levantaba un macizo octogonal a modo de tambor, con una puerta moldurada y rematada por un frontón. Esta puerta servía de marco para la simbólica guadaña que presidía el segundo cuerpo junto con el escudo real flanqueado por dos leones y el Toisón de Oro. En los demás lados del segundo cuerpo se disponía un nicho que albergaba una escultura. En los chaflanes del octógono se situaban cuatro torres en forma

27. *Modelos para el retrato alegórico.* Códice 288b. A.H.N. Madrid.

de pirámide revestidas por cirios, que también estaban sobre la cornisa del primer cuerpo, aunque de menor tamaño. El túmulo estaba rematado por una cúpula de paños con óculos, que horadaban sus plementos por donde asomaban estandartes y banderas. A modo de remate de la cúpula había un pedestal con trofeos y un orbe coronado[284]. El túmulo servía para plasmar tanto la gloria del rey, como la perdurabilidad de la dinastía, en donde se acumulaban los símbolos de la suprema victoria del rey sobre la muerte[285] .

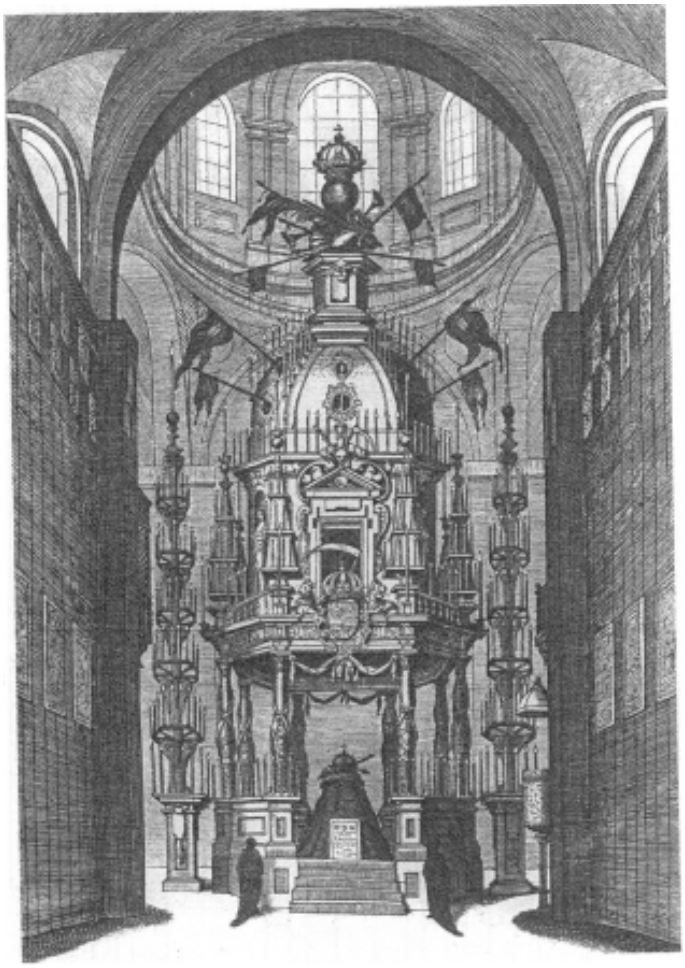
La obra definitiva coincide con el dibujo esquemático del cuadernillo del AHN (fig. 30), donde el *castra doloris* se representa en un alzado, sistema habitual a la hora de proyectar una obra arquitectónica. Además este dibujo está incompleto en relación con el grabado, ya que no se representan todos los obeliscos con cirios y varía en algunos aspectos como son los tres escalones de acceso al túmulo en lugar de los cinco y la presencia en la puerta del segundo cuerpo de una muerte con la guadaña, en vez de la guadaña solamente[286].

El túmulo se situaba en el crucero de la iglesia y las paredes se revestían de telas negras y jeroglíficos pintados, referentes al ciclo de la continuidad

28. *Grabado alegórico del libro de las honras fenebres de Felipe IV*.

de la monarquía en el heredero. En el folio 6 v.º se representa la heráldica de los reinos hispánicos, y las figuras de dos cisnes, uno vivo y otro muerto, y un arpa, que coinciden con los del jeroglífico nº 3 (fig. 31)[287]. No era la primera vez que Herrera Barnuevo realizaba los diseños de unos jeroglíficos, puesto que en 1653 pintó sobre espejo los de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales.

Sebastián de Herrera Barnuevo proyectó y coordinó la dirección artística de todas las obras que se hicieron para las exequias de Felipe IV, como hiciese en la Capilla de Atocha. Bonet Correa planteó la posibilidad de que Herrera Barnuevo fuese ayudado por Carreño y Rizi en el diseño de los jeroglíficos grabados[288]. Esta afirmación está en el aire, ya que no se han hallado documentos al respecto. Sin embargo, es posible que si fuese ayuda-

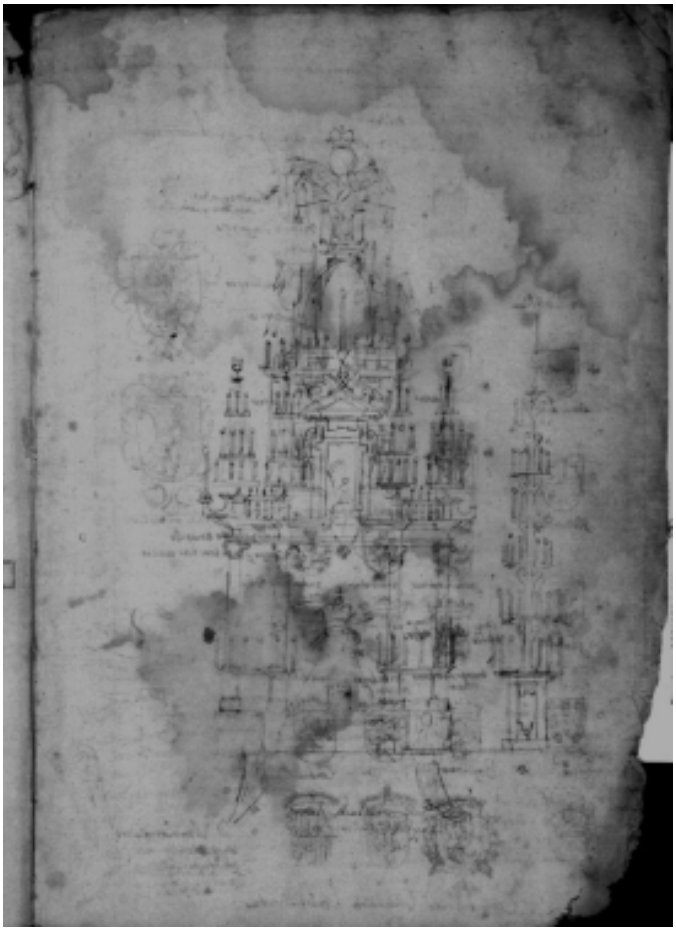


29. *Grabado del túmulo de Felipe IV*.

do por algún pintor, ya que las obras debían hacerse en un período breve de tiempo y eran numerosas. De hecho el pago a Clemente de Ávila lo ponen de manifiesto.

III.3.4. *Intervenciones en obras públicas*

El 19 de diciembre de 1665 Sebastián de Herrera intervino en dos obras de carácter menor dentro del Alcázar. Una se refiere al sobradillo donde dormían los soldados de la guardia en la entrada del cuarto de su majestad, tasado en 300 ducados, y la otra, a la costa de los reparos de la posada del Mayordomo Mayor que monta 8.000 reales[289]. Las reformas del cuarto del Mayordomo Mayor deben de aludir a la vivienda del marqués de Malpica, que se convirtió en una de las mejores amistades de Herrera Barnuevo dentro de la corte.



30. *Alzado del túmulo de Felipe IV.* Códice 288b. A.H.N. Madrid.

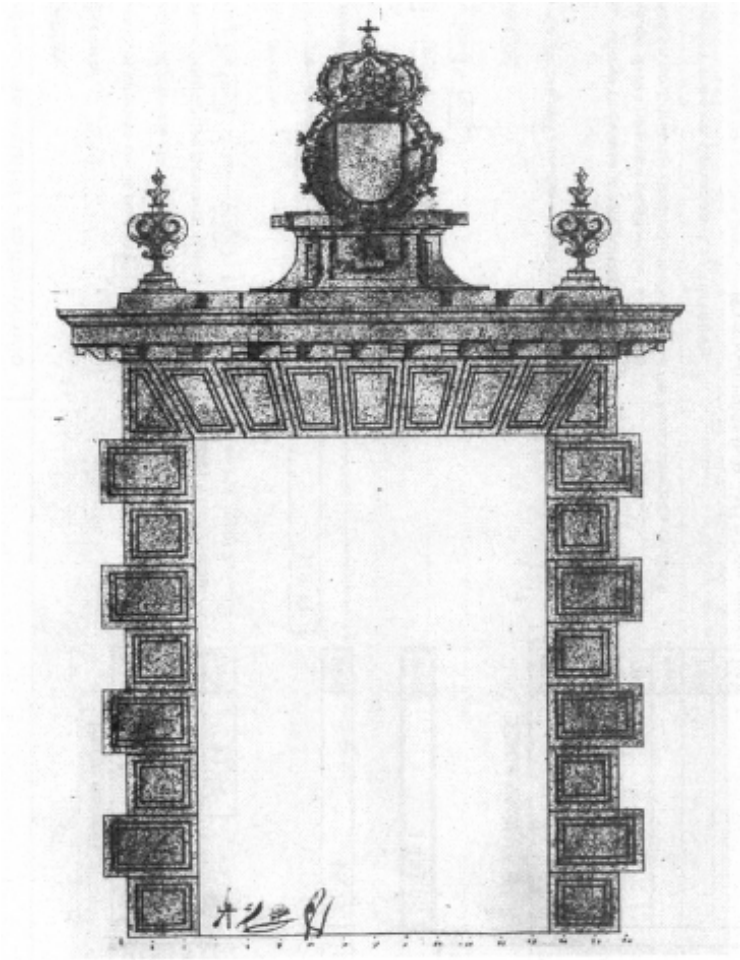
En 1666 se le documenta en el puente de Toledo, comprobando las reformas que se hicieron sobre su maltrecha estructura[290] , lo cual supone un adelanto de las fechas de intervención de Herrera en esta obra, ya que se pensaba que había tenido lugar a finales de 1670, supervisando las trazas junto con Gaspar de la Peña y el Hermano Bautista[291] .

El 28 de abril de 1666 proseguía con una intervención como Maestro Mayor de la Villa redactando un informe de los reparos que necesitaba la Cárcel de Corte[292]. De el se deduce que eran muchos los desperfectos que tenía el edificio. Cuatro meses después el 20 de agosto Herrera Barnuevo entregaba un informe sobre la ampliación del edificio, ya que la vieja Cárcel de Corte se había quedado pequeña. Esta ampliación se situaba "desde la torre que esta empezada frontero de las casas del conde de Los Arcos hasta las tapias de la cárcel vieja y de ancho desde la dicha torre hasta la puerta del callejón"[293] .

31. *Grabado del jeroglífico de las exequias de Felipe IV.*

Tovar Martín otorga a Herrera Barnuevo un papel principal como organizador durante los años 1665 – 1671 en las obras del nuevo Pósito de Madrid, que habían comenzado en el reinado de Felipe IV[294]. Prueba de ello es el dibujo que realizó para una de las portadas del Pósito (fig. 32). En el mencionado cuadernillo del AHN, en el folio 2 v.º se representa un molino de tracción animal que, como apuntaron Marías y Bustamante puede relacionarse con su participación en las obras del Pósito y que demuestra hasta que punto Herrera Barnuevo abarcaba la mayoría de los aspectos constructivos y de ingeniería[295].

Al igual que en el Puente de Toledo, en el paredón del parque del Alcázar, que estaba en la salida del camino del Pardo, se pensaba que Herrera Barnuevo no había intervenido hasta que se derrumbó en 1671, dando el 12 de enero de ese año condiciones para que se levantase de nuevo[296]. Sin embargo ya el 29 de febrero de 1668 Herrera Barnuevo había redactado un

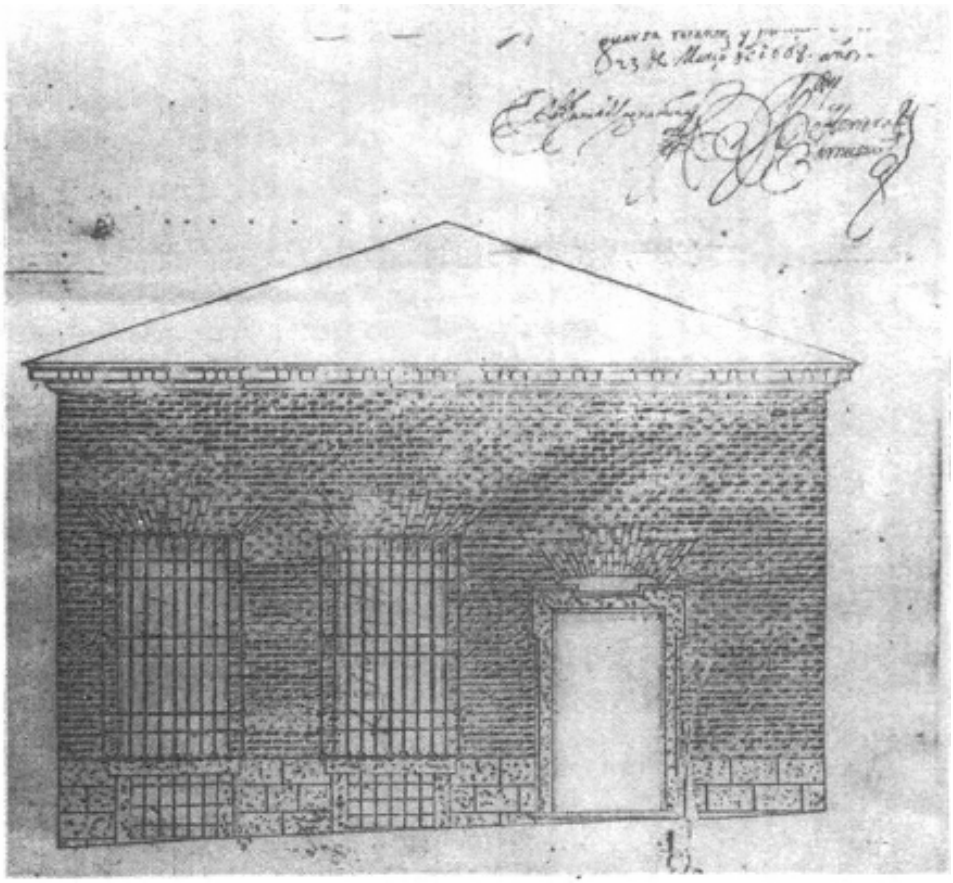


32. *Portada Principal del Pósito*. Madrid. AV ASA.

informe recomendando las reparaciones y mejoras que se debían de realizar en dicho paredón, porque se había desprendido un pedazo de dicho muro[297]. Herrera Barnuevo también participó en la construcción de la casa de los sacerdotes, que se hallaba próxima a la parroquia de San Pedro[298] (fig. 33).

III.3.5. *Iglesia de Nª Sª Montserrat de Madrid*

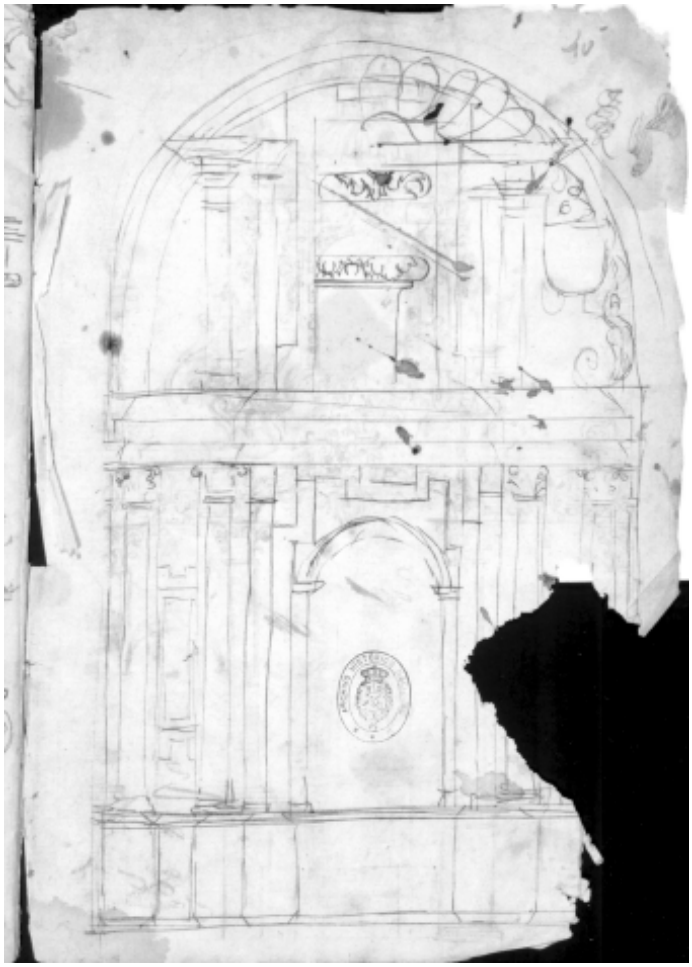
El 13 de julio de 1668 los maestros de obras Pedro de la Torre y Francisco de Aspur se obligaban, ante el escribano Juan de Reales, a construir la iglesia de Monserrat, conforme a las trazas y monteas de Sebastián de Herrera[299], que habían sido aprobadas por el rey, al ser convento de patronazgo real. Herrera Barnuevo falleció tres años después de dar las trazas y nunca vería acabada la obra, que por otro lado se complicó durante muchas



33. *Casa de la Parroquia de San Pedro*. Sec. Clero libro 19700. A.H.N. Madrid.

décadas, quedando inacabada en el siglo XVII. Entre los años 1668 y 1674 solamente se realizaron tareas de cimentación. Este mismo año otros maestros de obras se concertaban para continuar las obras, respetando las trazas de Herrera Barnuevo. En gran medida, la iglesia responde al proyecto originario, aunque su aspecto externo actual se deba a la intervención de Pedro de Ribera en la segunda década del siglo XVIII[300].

Aunque no se tiene constancia de que Herrera Barnuevo diese trazas para los retablos de la iglesia de Montserrat, Marías y Bustamente han supuesto que dos dibujos de dos retablos del cuadernillo del AHN, puedan ser proyectos para alguno de los retablos que decorasen la iglesia, ya que al menos en uno de ellos aparecen figuras de monjes benedictinos (figs. 34 y 35)[301] .



34. Retablo. Códice 288b. A.H.N. Madrid

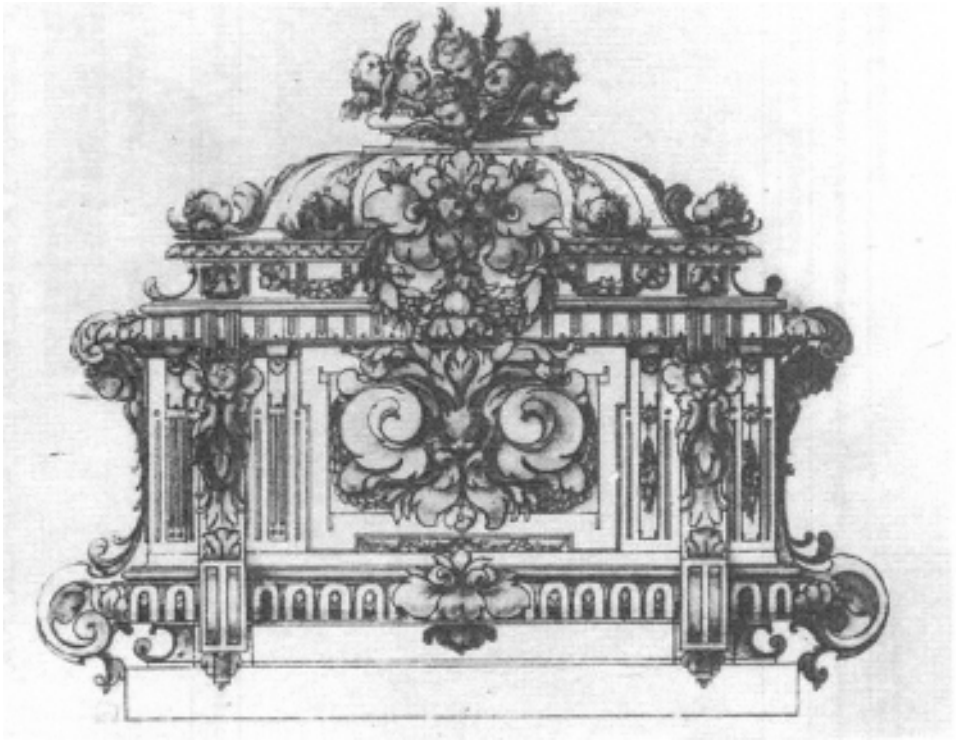
III.3.6. *Urna de Semana Santa de la Capilla Real y la capilla del Cristo de San Ginés*

En los últimos días de 1666 la reina Mariana de Austria ordenaba que se hiciese para la capilla del Alcázar una nueva arca de plata para guardar la eucaristía durante el Jueves y Viernes Santo, sustituyendo a la de terciopelo que había. La traza fue dada por Sebastián de Herrera y no se concluiría hasta tres años después[302].

Esta urna, que no se ha conservado, está descrita en el inventario de los bienes de la testamentaría de Carlos II en 1701: "Una urna de plata blanca y dorada en donde se reserva el santísimo los Jueves Santos y consta de un plinto liso quadrado con quattro anjeles dorados en las esquinas que sirven de adorno a quatro balaustres de plata que estan por la partte de adenttro los

35. *Retablo con monjes benedictinos*. Códice 288b. A.H.N. Madrid.

quales sirven de pies: Una media caña blanca lisa: un bozelon grande sobrepuestto de ojas y agallones dorados: Un collarin ocho chapas blancas las seis cantoneras y las dos planizies sobre las quales dichas dos chapas estan sobrepuesttos dos anjeles dorados el uno con una efijie de nuestro señor y el otro con una corona de espinas en las manos y alrededor un marco dorado liso, (...)". Gracias a la descripción Barrio Moya identificó el dibujo de Herrera Barnuevo de la Galería de los Ufizzi (fig. 36) con este encargo. Entre la descripción y el dibujo existen variantes, pero son muchos los elementos que coinciden como las pilastras guarnecidas de grutescos, los festones de frutas o las cabezas de ángeles de la parte superior. Esta pieza de platería se debió de perder en el incendio de las navidades de 1734 o formó parte de las alhajas que se vendieron a Francia para el sostenimiento de la Guerra de Sucesión tal y como apuntó Barrio Moya[303].



36. *Diseño de un Sagrario*. Ufizzi. Florencia

En 1667 Herrera trabajaba en la construcción del retablo de la Capilla del Cristo de la iglesia de San Ginés[304]. Una vez más Herrera daba las trazas para el retablo que Bartolomé Zombigo se obligaba a realizar el 31 de agosto de 1667 a base de jaspes y mármoles[305]. Anteriormente ya había trabajado a las ordenes de Herrera Barnuevo en el retablo de la capilla de la Virgen de Atocha y en Toledo.

III.3.7. *Pinturas de la celda baja del prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*

El padre Francisco de los Santos cita en la celda baja del prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: "un San Juan en el desierto de Pathmos y un San Jerónimo y un San Juan Bautista y un Nacimiento de Christo son originales de Don Sebastián de Herrera Maestro Mayor de las Reales Obras, cuyo ingenio y primorosa execución fue en todo de muy estimable universalidad, ..."[306]. De los cuatro lienzos han llegado hasta nuestros días todos salvo la *Natividad de Cristo*. Se hicieron para renovar la decoración de la sala prioral, cuyas pinturas fueron trasladadas a otros lugares. Estas pinturas fueron recogidas por primera vez por el P. Santos en la descripción de 1667[307],

luego han de ser anteriores a esta fecha y posteriores a la primera edición de 1657 en la que todavía no se las mencionaba. Ponz cita en la sala baja prioral el *San Jerónimo* y el *Nacimiento*, mientras que el *San Juan Evangelista* había pasado a la celda alta del prior, donde también estaría el *San Juan Bautista*[308], que Ceán pasa por alto[309]. Ceán atribuye a Herrera Barnuevo un *San Bernabé* de tamaño natural, colocado en el capítulo, al que el P. Santos en ningún momento hizo referencia, pero sí Poleró y Toledo en el siglo XIX[310]. Este mismo autor ya no pudo ver el lienzo del *Nacimiento de Cristo*. Luego lo más posible es que desapareciese en el transcurso de la ocupación francesa.

Wethey también atribuyó a Herrera Barnuevo el lienzo de *San Bernabé*[311], atribución insostenible, ya que se trata de una pintura del pintor Guercino en la que se representa no a San Bernabé, sino a Santo Tomás[312].

En la pintura de *San Jerónimo* (nº cat. 89, fig. 114) el santo aparece en primer plano rodeado de unos ropajes arremolinados de un color rojizo aclarado con toques blancos, típico de la paleta de Herrera Barnuevo que repite en otras telas de sus pinturas como en los cortinajes del retrato de *Carlos II niño* (Barcelona, colección Gil Nebot) *o en el Cristo de los Dolores* (Alba de Tormes, convento de Carmelitas) creando una sensación de dinamismo y de fuerza expansiva, que se resalta con los brazos y una pierna del santo extendida, donde Herrera Barnuevo realiza un bellísimo estudio anatómico, realzado con el tratamiento de sombras y luces. Collar de Cáceres ha identificado el modelo de *San Jerónimo* con el de un Júpiter de estilo miguelangelesco grabado por Caraglio[313].

Esta estampa debió también ser empleada por Cano para el lienzo de *San Jerónimo y el ángel anunciando el juicio final* (Granada, Museo de Bellas Artes). Este lienzo se fecha en la última etapa granadina de Cano, en 1660 cuando acababa de regresar de Madrid[314]. Existe otro lienzo similar a éste en el Museo del Prado, que debe ser de la misma época. Ambos lienzos de Alonso Cano de San Jerónimo fueron versionados por sus discípulos, pero en el de Herrera aunque se inspire en el modelo del santo de Cano, la escena es concebida de diferente manera, lo que demuestra su independencia respecto de su maestro, a pesar de ser su seguidor más fiel entre los pintores madrileños. San Jerónimo aparece representado frontalmente, con una sensación de dinamismo, rodeado de sus atributos, como la piedra, el crucifijo, el león – que recuerda al de otras composiciones como el del espejo de la Madre de Sansón de la Capilla de Guadalupe –, la calavera, el reloj de arena, el sombrero cardenalicio y los libros. También cabe aludir al paisaje del fondo, que recuerda en el celaje a los de Veronés.

La pintura de *San Juan Evangelista en Patmos* (nº cat. 88, fig. 111) representa al santo sentado, escribiendo con la cabeza girada a la derecha,

elevada hacia el cielo, que seguía el dictado de la inspiración divina, en contraposición de las manos, de proporciones tan alargadas y delicadas, que se dirigen a la izquierda del lienzo. Junto al santo aparece el águila. Como ya apuntó Wethey, la composición deriva de las pinturas de Alonso Cano de *San Juan Evangelista* del Museo de Málaga y de Budapest, de donde toma también el fondo rocoso del paisaje[315]. Los colores verde y rosado de las vestimentas son algo característico de las pinturas de Herrera Barnuevo, el cromatismo del manto rosado es el mismo que el de los otros dos lienzos de El Escorial.

La pintura de *San Juan Bautista en el desierto* (nº cat. 87, fig. 112), que formaría pareja con la anterior, repite como sus compañeras el manto rosado. Aparece *el Precursor* ubicado en un paisaje, dispuesto de pie con la pierna izquierda, tapada con un ropaje rosado, ligeramente flexionada hacia detrás; con la mano derecha se señala el pecho y con la izquierda porta una cruz con una filacteria. En el ángulo inferior izquierdo está el cordero, que dirige su mirada hacia San Juan Bautista. Según Collar de Cáceres el modelo humano está tomado de una estampa del Siglo XVI de Orazio de Santis a la que solamente le ha añadido un cordero[316].

En la Academia de San Fernando de Madrid existe otra pintura de *San Juan Bautista* (nº cat. 114, fig. 133), que tradicionalmente ha sido considerada como obra de Alonso Cano o de Atanasio Bocanegra, aunque Wethey la atribuyó a Herrera Barnuevo, como una de las obras de sus primeros años junto a Alonso Cano y la fechó entre 1645 - 1650[317]. Datándola cercana al lienzo de *la Natividad* del ático de uno de los retablos de la Catedral de Getafe, pero el modelo del Precursor y los plegados son más cercanos a los de las pinturas de El Escorial, luego habría que fecharlo en la década de los sesenta. Un estudio más atento del colorido, de los plegados y del modelo humano, caracterizado por su monumentalidad, permiten acercarlo a los cuadros de la celda del prior de San Lorenzo de El Escorial, por lo que la fecha de ejecución quizá haya que retrasarla hasta la década de 1660.

Collar de Cáceres ha atribuido recientemente a Herrera Barnuevo la pintura de un *Calvario* del Museo Provincial de Segovia (nº cat. 112, fig. 128), que tradicionalmente se asociaba a Francisco Rizi, en él que Herrera Barnuevo repite en la figura de San Juan Evangelista el mismo tipo de rostro que en la pintura del mismo personaje de El Escorial[318]. Esta pintura debió de ser concebida como lienzo de altar al tener la parte superior rematada en semicírculo.

37. *Retrato de caballero*. Ufizzi. Florencia.

III.3.8. *Actividad como pintor de cámara (1667 – 1671)*

El 12 de febrero de 1667 Herrera Barnuevo fue nombrado Pintor de Cámara, sucediendo en el cargo a Martínez del Mazo. Una de las actividades vinculadas al puesto era retratar al rey y a la familia real. Entre 1667 y 1671 este trabajo fue competencia de Sebastián de Herrera Barnuevo. Conocemos sus dotes como pintor de temas religiosos, alegorías y jeroglíficos, pero sus trabajos como retratista son escasos. En este aspecto se puede recordar el del *Infante Baltasar Carlos vestido con armadura* (Reggio Emilia, galleria Anna e Luigi Parmeggiani), el retrato de Felipe IV de la portada del libro de sus exequias de 1666, deudor de los modelos de Velázquez y mediatizado por el buril de Villafranca. Además se le atribuye el dibujo de un *Retrato de un hombre con barba* (Florencia, Ufizzi) (fig. 37), en el que Herrera hace gala de la técnica asimilada junto a Cano aplicando el lápiz en trazos zigzagueantes. Algunos autores han querido ver en este dibujo el autorretrato del propio pintor, al estar realizado con una gran inmediatez y presentarse el

38. *Carlos II niño*. Real Biblioteca. Palacio Real. Madrid.

caballero con una mirada frontal, como si se estuviese contemplando en un espejo[319]. También tenemos noticia de un *retrato de cuerpo entero de un hombre con golilla*[320], que se cita en 1732 en una carta de pago concedida por don Ángel Marqueli.

Anteriormente a su nombramiento de Pintor de Cámara Herrera Barnuevo tuvo ocasión de retratar a Carlos II. Tal y como se refleja en el dibujo realizado cinco días después de que se celebrasen las exequias de Felipe IV. El dibujo está fechado en la parte inferior el 4 de noviembre de 1665 (fig. 38)[321], en el aparece Carlos II acompañado de un enano negro que sostiene un perro, ambos con vestimentas de luto. En este dibujo Herrera Barnuevo utiliza un ambiente alegórico, que repetirá en el retrato de *Carlos II niño* de la colección Gil Nebot.

Por razones cronológicas relativas al nombramiento del pintor y a la edad representada del niño Carlos II le han sido atribuidos a Herrera Barnuevo o han sido relacionadas con su estilo una serie de retratos de Carlos II. Palomino asegura "que Sebastián de Herrera ejecutó diferentes retratos de Sus Majestades en la menor edad del señor Carlos Segundo, ya reinante, (...) logrando aplauso universal en todas sus obras, y en el aprecio de sus majestades"[322]. Por razones políticas y diplomáticas los retratos del rey se multiplicarían, aunque hoy son pocos los que pueden ser atribuidos a Herrera Barnuevo con toda claridad.

Edward Montagu, Conde de Sándwich, que durante los años 1666 – 1668 fue embajador de Inglaterra ante la corte española, recibió diversos obsequios por parte de los reyes de España. El Conde de Sandwich llegaba a Madrid a finales de mayo de 1666, en diciembre de 1667 la reina Mariana de Austria le regalaba una joya-retrato de Carlos II[323]. El 8 de diciembre de 1668 los reyes le regalaban sus retratos pintados por Sebastián de Herrera, además de dos joyas[324]. Ésta referencia es la única noticia que se tiene de los retratos regios que se regalaron al conde de Sándwich, por su cronología estos retratos seguirían la tipología del Carlos II niño y de la reina con su hábito de viuda. Estas pinturas fueron uno de los primeros encargos que recibiría Herrera Barnuevo como Pintor de Cámara.

Don Manuel de Mollinedo y Angulo cuando fue nombrado obispo de Lima llevó consigo una colección de pintura entre la cual aparecía obra de Herrera Barnuevo, el Greco, Carreño, ... Esta colección la debió de formar mientras fue párroco de la iglesia de la Almudena y visitador y examinador sinodal del Arzobispado de Toledo[325]. A su llegada a Lima en 1673 fueron tasadas las pinturas de su colección por los pintores José de Osera y Tomás de Olivares y entre ellas aparecían "Una pintura grande del Rey que Dios guarde. Otra de la Reina Nuestra Señora entrambos de Don Sebastián de Herrera"[326] . De Mesa y Gisbert identificaron estos cuadros con retratos de Carlos II y su primera esposa Mª Luisa de Orleáns, pero en el año de 1673, en que se tasaban los lienzos, hacía ya dos que Herrera Barnuevo había muerto y no pudo pintar a la reina Mª Luisa de Orleáns que no se casó con Carlos II hasta 1679. Sin duda, se trataba de dos retratos de gran formato de Carlos II niño y de su madre la reina regente Mariana de Austria, pintados a partir de 1667. Estos cuadros debieron de desaparecer, ya que no se ha tenido noticia de ellos desde entonces. De Mesa y Gisbert los han querido ver como modelos de unas pinturas del pintor Santa Cruz en las que aparece el rey con su primera consorte[327], lo cual no hace sino remarcar el error de identificación iconográfico e histórico señalado anteriormente. Si sirvieron de modelos en los territorios americanos, sólo servirían para los retratos de la minoría de edad de Carlos II en los que su madre aparecía con la vestimenta de viudedad.

Hoy, la única referencia pictórica cierta del estilo retratístico de Herrera Barnuevo en relación con la imagen infantil de Carlos II es el retrato de *Carlos II niño* de la colección Lepoldo Gil Nebot de Barcelona (nº cat. 120, fig. 136), atribuido por Ángulo Iñiguez en 1962[328] y aceptado por todos los autores como obra de Herrera Barnuevo. Aparece Carlos II en una estancia palaciega, con el sombrero en la mano izquierda y en la derecha el bastón de mando, vestido a la moda francesa con chamberga roja. La escena se completa con un cortinaje en el ángulo superior derecho, en el que juguetean tres niños alados que portan atributos vinculados a la monarquía, como el cetro, la corona y la palma, y con un pedestal en el lado izquierdo, en el que aparecen un águila coronada y un niño alado con el Toisón de Oro. El cortinaje con los tres niños alados y la figura del águila coronada y del niño es la parte más característica del estilo de Herrera Barnuevo, lo que permite adjudicárselo sin ninguna duda[329]. El rey Carlos II no aparenta tener más de ocho años, lo que lo sitúa no más lejos de 1669. Si comparamos esta pintura con el retrato de Carreño de Miranda firmado en 1671 (Oviedo, Museo de Bellas Artes) (fig. 39), el rostro del rey se ha hecho más severo y ha perdido en candidez. Al igual que difieren el peinado y la vestimenta.

Existe un retrato de *Carlos II niño y su madre la reina Mariana de Austria* (nº cat. 121, fig. 137), (Madrid, colección particular), que ha sido atribuido a Herrera Barnuevo por Pérez Sánchez y se debió de pintar entre 1668-1669. Aunque esta atribución puede resultar más dudosa, al carecer la pintura de los elementos característicos del estilo de Herrera Barnuevo, se aprecian rasgos propios del pintor de Cámara en los pliegues de las mangas de la vestimenta de Mariana de Austria y en el tipo de manos con dedos alargados y finos. Las figuras de los dos personajes están rodeadas de los atributos que aluden a la Casa de Austria y la Corona de España como son el águila y el león respectivamente. También aparecen representados indirectamente Felipe IV en un lienzo colgado y Fernando III y María de Austria, padres de la reina viuda en una miniatura que sostiene Mariana de Austria. Carlos II aparece representado con el sombrero de plumas en la cabeza, llevando un ramillete de flores, además se apoya en un bastón de paseo en lugar del bastón de mando que suele llevar en otras pinturas. La escena es inusual en la pintura de retrato española, y puede parecer familiar, intimista y hasta desenfadada, pero se justifica por los problemas de la minoría de edad de Carlos II y por la condición de su madre Mariana de Austria como reina gobernadora que legitima los derechos del rey niño. De ahí que también aparezcan sus padres y abuelos maternos. Aunque inusual, sin embargo la iconografía doble del rey y su madre debió de cultivarse, conocemos la existencia de otra pintura encargada por el Convento de San Cayetano de Madrid[330].

Ninguna de las pinturas de las que a continuación vamos a tratar se puede considerar de Herrera Barnuevo, aunque la complejidad iconográfica de algunas de ellas revela un cambio de sensibilidad y un deseo de legitimar al heredero de Felipe IV. Son muchas las pinturas de Carlos II niño en las que se repite constantemente el mismo modelo humano, variando solamente el fondo del cuadro. Para Ángulo Iñiguez el lienzo de la colección Gil Nebot es cabeza de serie y anterior a los demás modelos que existen y sería el versionado por el resto de pintores, lo que permite fecharlos hacia 1669. El ejemplar de Hampton Court está fechado en 1670[331]. El fondo de paisaje del primero, que se observa a través de una ventana recuerda a los modelos de Mazo y a los de Velázquez[332]. Algunos autores han identificado el paisaje con una vista de la Casa de Campo[333], lo que sitúa la escena en una de las piezas del Alcázar, pero otros han preferido situar la escena en una estancia del Palacio del Buen Retiro al ser lo representado en el fondo una de las ermitas del Buen Retiro[334]. Herrera Barnuevo es el creador de un modelo de retrato regio que en España apenas había sido cultivado, introduciendo toda una serie de atributos que habían estado ausentes en los retratos de Velázquez y Mazo, pero que habían empleado en la pintura flamenca pintores como Rubens. Como apunta Rodríguez G. de Ceballos[335] de aquí los tomaría Herrera Barnuevo. Estos objetos simbólicos como la espada, el bastón de mando, la palma de la victoria que porta uno de los ángeles, hacen referencia al carácter militar y victorioso del monarca[336], cualidades que debía de tener un rey. Carlos II, a pesar de ser un niño, tenía que dar esa imagen triunfante a sus súbditos y de estabilidad en una época en la que Luis XIV iba reduciendo los territorios españoles en Europa. Además de este carácter marcial del monarca, el águila coronada con la corona imperial y el genio que lleva el Toisón son una clara referencia a la Casa de Austria[337], que era empleada como un modo de legitimar al joven rey. Esta alusión familiar en algunas de las versiones del retrato de Carlos II niño, se va a ver complementada con retratos de sus antepasados resaltando su origen austriaco. Hay que recordar que anteriormente Herrera Barnuevo ya había introducido elementos alegóricos en retratos de carácter regio como en el del *Infante Baltasar Carlos*.

El retrato de *Carlos II niño* (Hampton Court, colección de la Reina Isabel II), (nº cat. R-6, fig. 139) fechado en 1670, repite el mismo modelo que el de la colección Gil Nebot. Aunque fue atribuido por Young a Herrera Barnuevo[338], esta tela no respira el estilo propio de Herrera Barnuevo, ni en el modelo del niño alado, ni en el tratamiento de los dobleces del cortinaje y su cromatismo no tiene que ver nada con el de otras pinturas de Herrera. Young, no contento con adjudicárselo a Herrera Barnuevo, llegó incluso a afirmar que el lienzo de Londres era el modelo original, del que derivaban los de las colecciones Gil Nebot de Barcelona y Lecera de Madrid, justifi-

39. *Carlos II a los 10 años*. Museo de Bellas Artes. Oviedo.

cándolo en que el peinado de la pintura de Hampton Court es más corto[339]. Lo que fundamentaría su anterioridad respecto a los otras versiones donde le ha crecido el cabello. Young no prestó demasiada atención a la fecha de 1670 y debió guiarse por la apariencia infantil del niño, mayor que en el retrato de la colección Gil Nebot y menor que en los retratos de Carreño que se inician en 1671. Esta pintura debió abandonar España durante la ocupación francesa, siendo adquirido en 1853 por la reina Victoria en la venta de la Galería Española de Luis Felipe de Orleáns[340]. Aunque el lienzo lleva al dorso la inscripción de "Carreño"[341] y se le ha atribuido en algunas ocasiones, debe ser considerado como obra anónima.

Otra pintura de *Carlos II niño* (San Petersburgo, Museo del Hermitage), (nº cat. R-7, fig. 140) atribuida a Herrera Barnuevo[342] repite casi en su totalidad el lienzo de Hampton Court. También debe ser considerada obra anónima. La única diferencia importante entre ambos es el fondo, ya que en el del Hermitage se vislumbra el Salón de los Espejos del Alcázar y un paisaje a través de un balcón de dicho salón. El interior y mobiliario de esta famosa pieza fue presentado en numerosas ocasiones por Carreño en sus retratos de Carlos II y Mariana de Austria. Aunque este lienzo no está fechado como el

de Londres, parece ser un modelo previo ya que estilísticamente se acerca a los motivos del lienzo de Barcelona y el niño es más joven que el de Hampton Court.

Existe otra pintura de *Carlos II niño* de colección particular[343] (nº cat. R-8, fig. 141), que repite el mismo modelo que las de Hampton Court y el Hermitage, pero está recortada ya que sólo se aprecia de forma fragmentaria la figura del león y la del águila que porta la espada. Tampoco se puede atribuir a Herrera Barnuevo.

Si los lienzos anteriores planteaban alguna duda en cuanto a su atribución, otros dos, (ambos en Madrid, Museo Lázaro Galdiano), que algunos autores como Young llegaron a atribuir a Herrera Barnuevo[344], apenas tienen que ver nada con el estilo del pintor de Cámara. Los lienzos carecen de la naturalidad y la delicadeza del estilo de Herrera Barnuevo. El lienzo de *Carlos II y sus antepasados* (nº cat. R-9, fig. 142) se atribuyó durante mucho tiempo a Herrera Barnuevo[345]. Morán Turina en cambio lo consideró anónimo[346]. Actualmente viene atribuyéndose al pintor José García Hidalgo[347], lo que tampoco resulta convincente. A pesar de su encanto y de su interés iconográfico, la composición emana torpeza y algunas figuras, como el niño alado que porta la corona hace que se deseche directamente cualquier atribución a Herrera Barnuevo. El lienzo representa al monarca en una estancia imaginaria decorada por un gran número de retratos de sus antecesores, como el busto de Carlos V, ilustraciones de Felipe I, Felipe II, Felipe III, dos miniaturas de María Teresa, hermanastra de Carlos II y de su marido Luis XIV, y cuatro lienzos de Felipe IV a caballo, Mariana de Austria vestida de viuda, Margarita de Austria, hermana de Carlos II, y de su esposo Leopoldo I[348]. Esta iconografía además de resaltar la genealogía del último de los Austrias como apuntó Rodríguez G. de Ceballos ensalza la "Pietas Filialis" o sentimiento familiar[349]. Este lienzo debió de reducirse de los laterales ya que las figuras de los extremos están incompletas, como una inscripción abreviada escrita en italiano, que permite pensar que fuese pintado para alguna corte italiana, como Nápoles[350].

El otro lienzo que se guarda en el Museo Lázaro Galdiano de *Carlos II niño* (nº cat. R-10, fig. 143) es mucho más pobre iconográficamente, ya que solamente aparece el monarca apoyado en una mesa, donde está la corona, y el león en la sombra. Young también se lo atribuyó a Sebastián de Herrera[351]. Puede que la imagen del rey derive de la pintada por Herrera Barnuevo, pero el estilo es diferente.

En los años en que Sebastián de Herrera Barnuevo fue Pintor de Cámara también se creó para Carlos II un retrato ecuestre, semejante al de Baltasar Carlos pintado por Velázquez (Madrid, Museo del Prado) como sobrepuerta para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El rey niño aparece

representado de corta edad, lo que hace posible datar la obra entre los años 1666 – 1670. Las versiones más importantes de este lienzo se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Cádiz y en el del Hermitage de San Petersburgo, atribuidas en ambos casos a Carreño[352] (nº cat. R-12, fig. 144). Existen otros ejemplares también atribuidos a Carreño o a su taller en la colección de la duquesa de Valencia[353] y en el monasterio de San Millán de la Cogolla[354] y otro ejemplar que pertenece a una colección privada que se atribuye a Herrera Barnuevo[355]. Algunos autores como Rodríguez G. de Ceballos prefieren relacionarlos con Herrera Barnuevo, ya que cronológicamente se sitúan más fácilmente en el período que Herrera Barnuevo ejercía como Pintor de Cámara[356]. Es posible que Herrera Barnuevo diese un modelo de retrato ecuestre, repetido sistemáticamente después por los pintores del rey. Todas las versiones representan al caballo enjaezado en corbeta en un paisaje abierto en el que al fondo se ve un conjunto de casas e iglesia. Carlos II aparece vestido con jubón verde oscuro y calzón y con sombrero de plumas, portando la bengala en la mano derecha[357]. Estas pinturas pueden agruparse en dos familias de retratos, unos de coloración verdosa como el de Cádiz y el del Hermitage, mientras otros de tonos más rojizos como el de la colección madrileña y el de San Millán de la Cogolla, en él que el monarca viste casaca azul y plata. Una vez más se empleaba el retrato ecuestre para resaltar valores y virtudes militares del joven monarca. Debido a su maltrecho cuerpo, durante su infancia no montaría a caballo y mucho menos realizaría acrobacias ecuestres como el modelo de Velázquez que copiaba.

Sebastián de Herrera Barnuevo conoció sin duda su pintura conservada en el Alcázar, el Buen Retiro, la Torre de la Parada, dada su condición de Maestro Mayor y de pintor de Cámara. No sería extraño que interviniera en la creación de imágenes y retratos de poder y legitimación del rey Carlos II, ni que tomara los modelos de Velázquez como referencia o de que los copiara, como ocurre con el retrato de *Inocencio X* (Tours, museo) (nº cat. 124, fig. 138), que se atribuye a Herrera y que copia a Velázquez[358]. Wethey recogió de Boris Lossky, director del museo francés, la información de que el lienzo antes de ser reentelado tenía escrito en el dorso "Herrera Barnuevo". El propio Wethey descarta que la inscripción se pueda deber a razones de prestigio o económicas. A pesar de ser una copia, el estilo de Herrera Barnuevo es perceptible en su vigoroso dibujo, en el colorido y en la aplicación de las sombras. Difiere de la pintura de Velázquez en que su fondo es verde, en vez de rojo[359].

Aunque nunca se le han vinculado a Sebastián de Herrera discípulos en el arte de la pintura, sí se le han relacionado seguidores. Descartamos que José Antolínez fuese discípulo de Herrera Barnuevo, como apuntó Angulo al atribuirle erróneamente la *Asunción* de la iglesia de San Nicolás de Toledo. Por su parte, Pérez Sánchez señaló que discípulos de Carreño, como Mateo

Cerezo, y de Francisco Rizi, como Escalante, debieron de hacerse eco de los modelos canescos a través de Herrera Barnuevo, ya que su obra sería más conocida y estimada que ahora y su presencia en la corte es más intensa que la de Cano en esos años, debido al desempeño de varios oficios[360] . Incluso en la obra de contemporáneos como es el caso del pintor Antonio van de Pere, sus modelos de angelitos revoloteadores no se explican sin el conocimiento de Herrera Barnuevo[361]. En cambio, como escultor, Palomino afirma que José de Mora, discípulo de Cano en Granada, al llegar a la corte continuó formándose en la escuela de Sebastián de Herrera y aprovechó tanto en ella, que sus obras se equivocaban con las del propio Sebastián[362]. Su llegada a Madrid hay que situarla en torno a 1669[363] y en estos años intervino en obras en las que habían participado Cano y Herrera Barnuevo, como en la capilla de la Inmaculada Concepción del Colegio Imperial, realizando una imagen de la Virgen para sustituir al lienzo de Alonso Cano. También realizó dos ángeles y niños de la pasión para la capilla de la Virgen de los Siete Dolores del colegio de Santo Tomás, para la que Herrera dio las trazas del retablo y de las esculturas.

III.3.9. *Obras desaparecidas (1660 – 1671)*

Además de las obras pictóricas documentadas y conservadas de Herrera Barnuevo vistas hasta ahora, existen noticias de otras que no han llegado hasta nuestros días y que solamente se conocen por las breves descripciones de las fuentes antiguas y de los documentos. Así Herrera Barnuevo fue el encargado de dar las trazas del retablo y de las estatuas de la capilla de la Virgen de los Siete Dolores en la iglesia del Colegio de Santo Tomás de Madrid[364]. Esta iglesia fue derribada tras ser pasto de un incendio y en su lugar se levantó la parroquia de Santa Cruz a finales del siglo XIX. En 1909 Serrano Fatigati atribuía a Herrera Barnuevo unas tallas de la *Dolorosa* y del *Cristo* de la iglesia de Santa Cruz[365], que debieron proceder de la capilla de la Virgen de los Siete Dolores del primer templo, pero que hoy no se conservan y han sido sustituidas por otras nuevas. La capilla originaria estuvo decorada con pinturas de Herrera el Mozo: un *Triunfo de la Cruz* en el cerramiento de la bóveda, el *Salvador* en la puerta del Sagrario y dos lienzos de la pasión de Cristo en las paredes laterales[366] y con tallas de ángeles con atributos de la pasión del escultor José de Mora.

La capilla inmediata a ésta, que pertenecía a la Cofradía de San José de ensambladores y carpinteros de maderas finas, fue decorada en 1659, tal y como se desprende de la escritura en la que se obliga Sebastián Benavente a realizar un retablo, "menos un santo christo de bulto en un sepulchro questa en el pedestal y las tres echuras de Jesus María y Joseph de bulto que an de

estar en la caxa principal y la pintura del remate". En la escritura también se indicó que los dos niños que remataban los laterales fueran de mano de Juan Sánchez Barba, tío de Herrera Barnuevo[367]. Blanco Mozo señala que las esculturas del retablo pudieron ser de Sánchez Barba. Al describir esta capilla de la iglesia del Colegio de Santo Tomás, Ponz sólo cita las pinturas, la primera a la que hace alusión es la del *Sueño de San José* de Francisco Herrera el Mozo (Madrid. Colección de D. Plácido Arango)[368]. En la escritura no se menciona quien es el autor de la traza del retablo, pero se conoce documentalmente la existencia de un dibujo atribuido a Herrera Barnuevo entre los bienes del pintor Jerónimo Ezquerra[369], que coincide exactamente con la descripción notarial y de Ponz. Por lo que, el trazador del retablo debió de ser Sebastián de Herrera Barnuevo. Lo que desconocemos es si fue Herrera el autor de las esculturas de Cristo en el Sepulcro y de la Trinidad de la Tierra o si las ejecutó su tío Sánchez Barba, como los dos niños de los lados del retablo.

Si las obras de decoración de la capilla comenzaron en 1659, el lienzo del *Sueño de San José* de Herrera el Mozo, se tiene que fechar hacia 1659, lo que corrige las distintas cronologías dadas entre 1660 y los primeros años de 1670, que distintos autores han venido dando[370].

Las intervenciones conjuntas de Herrera Barnuevo y Herrera el Mozo, quizá pueden explicarse porque Herrera Barnuevo, planificaba la obra y se sentía a gusto delegando los trabajos pictóricos en el sevillano a quien protegía, o bien por otros motivos como puede ser la falta de tiempo debido a la gran cantidad de encargos que recibía Herrera Barnuevo, o por problemas de salud, que no le permitían intervenir de forma constante en las obras.

Sebastián de Herrera Barnuevo intervino en 1663 en la realización del retablo de la capilla del Santo Cristo de la Salud de la iglesia del Hospital de Antón Martín[371], de la que era cofrade, la participación de Herrera Barnuevo está un poco confusa, al no quedar claro si dio la traza o se limitó a firmar la elegida[372]. Realizase la traza o no Herrera Barnuevo dirigió toda la obra, y como apuntó Blanco Mozo, debió de influir para que la realización de las esculturas del retablo recayese en Sánchez Barba[373]. En 1664 el retablo ya estaba acabado y se procedía a su dorado[374] .

Palomino también recoge que Herrera Barnuevo dio la traza para el retablo y la estatua de San Antonio de la iglesia de los Agonizantes[375].

En cuanto a los lienzos, que las fuentes citan y que tampoco se han conservado, hay que añadir los que se tasan en testamentos e inventarios. Palomino ensalza la belleza de un *Martirio de San Lorenzo* que reunía, según el pintor de Bujalance, lo mejor de Ticiano, Tintoretto y Pablo Veronés, que quedó en manos de sus herederos y poco después pasó a manos de un aficionado[376]. Valdivieso llegó a atribuir a Herrera Barnuevo una pintura del

mismo tema de la sacristía de la Catedral de Sevilla[377], que no guarda ninguna semejanza con su estilo, sino que se asemeja al de Luca Giordano[378].

También se menciona como obra de Sebastián de Herrera Barnuevo una pintura de la *Natividad de la Virgen* situada en el pilar junto a la reja en el lado de la epístola de la iglesia de San Jerónimo[379].

En el inventario real de 1686 y en él de la testamentaría de Carlos II (1700) no se atribuye ninguna obra a Herrera Barnuevo, pero esto no significa que alguno de los retratos de Carlos II y de su madre de los que solamente se dan las medidas, pueda ser suyo, ya que en este momento la autoría no solía ser un registro que interesase en los inventarios. Hay que esperar al inventario de Carlos III para que se tase en 1.000 reales una pintura de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Herrera Barnuevo ubicada en la 2ª pieza de la Casa de Campo.

Ceán Bermúdez cita la faceta de grabador de Sebastián de Herrera Barnuevo y menciona la existencia de un aguafuerte con el "busto de un apóstol" de cinco pulgadas de largo[380]. No se conoce dicha estampa. Por el contrario, si se sabe de las estrechas relaciones de Herrera Barnuevo con otros grabadores, especialmente con Pedro de Villafranca, al que proporcionó los modelos para el libro de las exequias de Felipe IV (1666). Otras láminas abiertas por Villafranca, en las que no consta el autor de la composición, revelan claramente el estilo de Herrera Barnuevo. Así en el grabado para la portada de la obra "*Historia General de los Religiosos Descalzos del orden de los Hermitaños... de San Agustín*" (Madrid. 1663) (fig. 40), los motivos ornamentales y arquitectónicos muestran con claridad el arte de Herrera Barnuevo. Esta estampa recuerda en su estructura a la del libro de las honras de Felipe IV (1666) y motivos como las águilas se pueden relacionar con las que aparecen en sus jeroglíficos.

40. *Grabado de la Historia de los Agustinos Descalzos*.1663

IV. CONCLUSIÓN

Gracias a este estudio conocemos nuevos aspectos sobre la figura de Herrera Barnuevo y su entorno, que hasta ahora se ignoraban y hemos aclarado otros que aunque se sabían estaban confusos. Para ello han sido de gran utilidad los nuevos documentos que han aparecido y los ya existentes que contenían información que no se había utilizado en su totalidad. También hemos utilizado las referencias dispersas a Herrera Barnuevo en artículos y trabajos que se conocían, pero que no se habían empleado de forma sistemática.

Respecto a los datos biográficos, son muchas las lagunas que hemos llenado, así cabe destacar, las referentes al bautismo de Sebastián de Herrera

Barnuevo y el de tres de sus hermanos, su primer matrimonio con Jerónima Godoy, del que no se sabía absolutamente nada y el testamento de ella, el fallecimiento de su madre, y el de otros familiares. Utilizando documentación ya publicada, que aludía a su padre Antonio de Herrera, hemos podido entresacar aspectos inéditos, como su formación como estudiante y su intervención en los trabajos del taller paterno. En cuanto a su segundo matrimonio, sí conocido, con Francisca Caxa hemos completado aspectos que el P. Matías Fernández había entresacado del archivo de la Parroquia de San Sebastián, pero que no se habían utilizado, para un estudio del pintor.

En el campo artístico apenas hemos hallado obras nuevas de relevancia, pero hemos corregido aspectos fundamentales de las obras más importantes de Herrera Barnuevo. Así el desglose de todos los pagos hechos al artista en nombre de sus compañeros con motivo de su intervención en la entrada de Mariana de Austria. El conjunto de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales se ha visto incrementado en seis nuevos espejos que habían pasado desapercibidos para Wethey por su recóndita ubicación. Hemos adelantado la datación del retablo de la capilla mayor del convento de Agustinos Recoletos de Madrid a los años 1654 - 1655, gracias a un protocolo sobre un pleito por el retablo que mantuvieron los religiosos contra Sebastián y su hermano Antonio de Herrera. También hemos podido datar con precisión la hechura por el Hermano Bautista del retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción del Colegio Imperial de Madrid, modelo para el retablo de la capilla de la Sagrada Familia, que ahora se sabe perteneció a D. Diego Gómez de Sandoval, quinto duque de Lerma y que se debió de realizar hacia 1658. Respecto a la Capilla del Buen Consejo no nos ha aparecido nueva documentación que arroje luz sobre su proceso constructivo, pero si hemos podido reconstruirla parcialmente gracias a los inventarios, a los dibujos conservados y a un grabado del siglo XVIII, aunque su riqueza está aún lejos de poderse reconstruir completamente.

Conocemos que sus intervenciones en el puente de Toledo y en el paredón del jardín del Alcázar hay que adelantarlas y situarlas antes de lo que se pensaba hasta ahora. Sabemos que su enfermedad fue una de las causas que frenaron su intervención, ya que la hemos podido documentar y seguir casi en su totalidad.

Sabemos que Herrera Barnuevo llegó a colaborar y a mantener una relación profesional con Pedro de Villafranca, dándole los diseños para sus grabados y una más que buena amistad con Carreño de Miranda, pero sin duda la vinculación más fructífera artísticamente fue la que mantuvo con Herrera el Mozo recomendándole y reservándole trabajo en sus encargos. Uno de estos encargos desconocido para los que Herrera Barnuevo daba las

trazas y reservaba los distintos trabajos a otros artistas, fue el de la capilla de la Cofradía de San José en el colegio de Santo Tomás de Madrid, para el que Herrera el Mozo pintó el *Sueño de San José* en 1659.

En cuanto a su faceta pictórica hemos rechazado atribuciones que se caían por su propio peso, y hemos intentado analizar de forma rigurosa su faceta de Pintor de Cámara. Corrigiendo identificaciones erróneas como la de los lienzos del obispo Mollinedo y atribuciones que no se aproximan a su arte, y aceptando solamente aquellos lienzos que emanan su dinamismo tan teatral. Herrera Barnuevo creó un nuevo prototipo iconográfico de retrato regio, tomando elementos de los retratos de Rubens, que se separaba de los de Velázquez, al que siguieron Mazo y Carreño, entre los cuales se sitúa Herrera Barnuevo.

NOTAS

1 Sánchez Cantón (1948)

2 Wethey (1954), Wethey (1956), Wethey (1958), Wethey y Sunderland Wethey (1966) y Wethey y Sunderland Wethey (1967).

3 Angulo Iñiguez (1959) y Angulo Iñiguez (1962).

4 Tovar Martín (1975), pp. 101 - 120.

5 Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989).

6 Young (1984) y Young (1986).

7 Barrio Moya (1983) y Barrio Moya y Martín (1981).

[8] Bonet Correa (1961).

[9] Marías y Bustamante (1985).

[10] Cruz Valdovinos (1989).

[11] Blanco Mozo (2002) y Blanco Mozo (2003).

[12] Collar de Cáceres (2003).

[13] Palomino de Castro (1724/1988), p. 318.

[14] *Corpus Velazqueño* (2000), p. 385.

[15] ADPSM, Libro de Bautismos, nº 8. fº 199 v. "En la villa de md a quatro de mayo de mil seiscientos y diez y nueve años pº el ldo Solorcano cura de San min de mad baptice a Sebastián hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez su mujer fueron padrinos Xpobal de Herrera y ana estassia sánchez testigos el ldo Bermúdez y el ldo Santacruz y el ldo Gutierrez y lo firme: P Solorcano".

[16] Palomino de Castro (1724/1988), p. 318.

[17] Cruz Valdovinos (1989), p. 201.

[18] Cruz Valdovinos (1989), p. 201.

[19] Cruz Valdovinos (1989), p. 202.

[20] Blanco Mozo (2003), pp. 79 - 99.

[21] ADPSM, Libro de Bautismos, nº 6. fº 419, 29-10-1611. *"En la v^{a} de madrid a beinte y nuebe dias del mes de obre del año de mil seiscientos y onze yo el ldo Martin teniente de cura de San Martin de Madrid baptice a Isabel hija de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez su mujer fueron sus padrinos francisco de cabal y maria sanchez, siendo testigos Juan Garcia del Cubillo"*

[22] ADPSM, Libro de Bautismos, nº 6. fº 696, 12-3-1614 "En la v^{a} de m^{d} a doce dias del mes de março de mil seis cientos y catorce años. yo el ldo Solorcano teniente de cura de san Martin en madrid baptice a Antonio hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sanchez su mujer fueron sus padrinos pedro alvarez clerigo y Ana Gomez testigos Diego de Corona clerigo y Diego López"

[23] ADPSM, Libro de Bautismos, nº 9. fº 562 v., 19-6-1625 "En la villa de m^{d} a diez y nuebe de junio de mill y seis^{tos} v^{te} y cinco años yo fr. graviel teniente de cura de San Martin de sta villa baptice a manuel hijo de Ant^{o} de Herrera criado de su magd y de Sebastiana Sanchez su mujer fueron sus padrinos el m^{o} Bernardo de Torres Capellan del sr infante cardenal y ysabel de herrera her^{na} del bapticado testigos Diego López y Al^{o} herrero y fran^{co} de padilla y lo firmo".

[24] ADPSM, Libro de Difuntos, nº 3. fº 642, "*lunes 11 de septiembre de 1634 Isabel de Herrera hija de Antonio de Herrera escultor de su mag^{d} murio este dia de 23 años calle de la vallesta cassas de su padre. R^{o} los sacramentos no testo por ser hija de familia. Se enterró en San Basilio*".

[25] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, fº 178. 23-IV-1648. Sebastián de Herrera renunciaba a la parte que le correspondía de su legítima paterna a favor de su madre y en segundo lugar a su hermana, a la que le serían de gran ayuda en su matrimonio.

[26] AHPM Protocolo 6533, fº 386 – 387. 24-V-1656. María de Herrera debió de fallecer antes de 1656 y después del mes de junio de 1653, momento en que se alude a ella en una de las mandas del testamento de la primera esposa de Sebastián de Herrera. (AHPM Protocolo 7632, fº 185 – 186).

[27] Tovar Martín (1975), p.104.

[28] *Corpus Velazqueño* (2000), p. 408.

[29]Cruz Valdovinos (1989), p. 206. Cruz Valdovinos cita varios protocolos, pero no utilizó toda la información que contienen, en concreto la que alude a Sebastián de Herrera Barnuevo.

[30] Marqués del Saltillo (1953), pp. 143 - 144.

[31] Cruz Valdovinos (1989), p. 206.

[32] Cruz Valdovinos (1989), p. 206. Domingo Esteban llevaba a casa de Antonio de Herrera - que vivía en casas de la calle Ballesta – el 21 de mayo de 1635 una piedra de Tamajón de cuatro pies y dos pedazos también de Tamajón de pie y cuarto de alto. Esto da a entender que hasta el 21 de mayo Antonio de Herrera y su taller debió de estar ocupado en las esculturas de alabastro de los Reyes

Magos, y que la piedra de Tamajón que esperaban se destinaría probablemente para la figura de Adonis, ya que Juan Sánchez se ocupaba desde antes de la figura de Venus a la que se obligó. Esto demuestra que Juan Sánchez de 33 años tenía ya un gran dominio de su profesión y que Antonio su cuñado le veía capacitado para hacerse cargo de obras de mayor responsabilidad. El último pago lo percibió Antonio de Herrera el 6 de setiembre de 1635. Blanco Mozo (2002), p. 582.

[33] Palomino de Castro (1724/1988), p. 318.

[34] Cruz Valdovinos (1985a), pp. 276 - 287.

[35] Agulló y Cobo (1978a), p. 43.

[36] [Catálogo] (2001), p. 197. Cruz Valdovinos aborda el tema de los aprendices en el capítulo titulado "Las etapas cortesanas de Alonso Cano".

[37] [Catálogo] (2001), p. 198. Cruz Valdovinos recoge esta información de MAZÓN DE LA TORRE, Mª A., "Cuatro documentos relativos a Alonso Cano", *AEA,* XLVI, Madrid, 1974, pp. 358 – 359.

[38] ADPSM, Libro de Matrimonios, nº 5, fº 153 v.,"En la vª de mdª a diez y nuebe de henero de mill y ssº qta un años yo Sr. Anselmo de la Cuesta el cura de Sn Martin de dha villa en virtud de una certificación de el dho ldo Barmc de frias teniente de cura de San Luis juntamente di las bendiciones nupciales a d. Sebastián de herrera con dª Jeronima godoy fueron sus padrinos doña Catalina francisca Caxa y Reymundo de abiego fueron tsº Nicolas de Arenas, Juº francisco, Juº Benito, Diego desanclares y lo firme ttº ut supra" Aunque el acta matrimonial lleva fecha de 1641, se casaron en 1642, quien la inscribió en el libro cometió la típica confusión que ocurre cuando comienza un año nuevo. Hasta ahora sólo se conocía su segundo matrimonio, ignorándose que se hubiese casado antes.

[39] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7631, fº 1129, 1-III-1652.

[40] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, fº 185 – 186. 25-VI-1653.

[41] Fernandez García (1995), p. 91.

[42] Blanco Mozo (2003), pp. 79 - 99.

[43] Agulló y Cobo (1978a), p. 90. Sebastián de Herrera afirmaba que *"tiene necesidad y le es forzoso el ir fuera desta corte".*

[44] Agulló y Cobo (1978a), p. 90. Aparece como testigo Juan Sánchez Barba.

[45] Martín González (1983), p. 262. Basándose en los documentos citados por Agulló y Cobo confundía a Antonio de Herrera hijo con el padre, pensando que Juan Sánchez era tío del escultor del rey y aparejador de las obras reales, con el que tenía una parentela de cuñado.

[46] AHPM Protocolo 7629, fº 890. 22-XI-1647.

[47] AHPM Protocolo 7629, fº 848. 14-X-1647.

[48] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, fº 178. 23-IV-1648.

[49] AHPM Escribano Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, fº 212. 23-X-1648. Esta libranza se cobraba del servicio de millones de la villa de Granada.

[50] AHPM Escribano Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, fº 600. 5-II-1650. Esta cantidad se le había descargado a Sebastián Sánchez por cédula el 20 de setiembre de 1649, pero en esta fecha todavía les restaba por percibir a los herederos 605.387 reales.

[51] ADPSM Libro de Difuntos, nº 5. fº 243 v.,"En 27 de octubre de 1650 mº Dª Sebastiana Sánchez de león viuda de anto herrª calle de la vallesta casas de Ant herrª y barrionuebo Rº los Santos Sacramentos no testo por no tener de que enterrose en S. Basilio con licencia de el sr vº"

[52] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7633, fº 288. 14-I-1658.

[53] AHPM Escribano Pedro de Castro, Protocolo 6533, fº 386 – 387. 24-V-1656.

[54] Tovar Martín (1975). AHPM Protocolo 11821, fº 65 – 100. Aunque este documento es citado por Tovar Martín, no utilizó apenas la información que proporciona.

[55] Para un mejor conocimiento de las relaciones familiares de los Seseña véase Blanco Mozo (2002).

[56] AHPM Protocolo 6064, fº 64. 24-II-1651.

[57] De Antonio Sáez (1974a), pp. 160 - 162.

[58] Agulló y Cobo (1978b), p. 43

[59] Blanco Mozo (2002), p. 450.

[60] Tovar Martín (1975).

[61] Caxa de Leruela (1631). Véase también la edición de Jean Paul le Flem M., *Restauración de la antigua abundancia de España*, Madrid, 1975.

[62] AHPM Escribano Matías Serrano, Protocolo 7219, fº 676 – 677. 18-X-1651. Matías de Orellana caballero de la orden de Santiago, almirante de galeones y de la real armada. Se obligaba a pagar a Francisca Caxa 78.200 reales en moneda de plata.

[63] AHPM Escribano Diego de Ledesma, Protocolo 6037, fº 388. 6-X-1653. Pedro Zapata caballero de la orden de Santiago y Gentil hombre de la Boca de su majestad. Gobernador y Capitán General de los Reinos de las Indias debía 4.712 pesos de a ocho reales de plata a Francisca Caxa.

[64] AHPM Protocolo 6071, fº 561. 25-XI-1660, y fº 463 – 464.

[65] Zarco del Valle (1870), p. 234 - 237. En un memorial de Sebastián de Herrera en el que solicita la plaza de Aposentador de Palacio, afirma hallarse con ocho hijos. Dicho pliego tiene fecha de 8 de julio de 1664.

[66] Tovar Martín (1975), p. 104.

[67] Tovar Martín (1975), p. 106. Cita varias escrituras en las que se alude a la edad de Juan Ignacio de Herrera de forma imprecisa, diciendo que es menor de veinticinco años. En el AGP tiene abiertos dos expedientes personales como si fuese dos personas distintas el 507/37 como Don Ignacio de Herrera Barnuevo y el 507/19 como Juan Ignacio de Herrera.

[68] Fernández García (1995), p. 91. Fue bautizada el 30 de julio de 1656, siendo sus padrinos Martín Raimundo de Adiego y María Frías.

[69]Fernández García (1995), p. 91. Fue bautizado el 24 de julio de 1657, siendo sus padrinos Martín Raimundo de Adiego y María Frías.

[70]Fernández García (1995), p. 91. Fue bautizada el 19 de octubre de 1660 con el nombre de Francisca Mª Placida Micaela Jerónima Teresa. Y esta vez los padrinos eran Juan de Orellana y la hermana de la madre, Catalina Caxa, que ya había aparecido como madrina en la primera boda de

Sebastián de Herrera y en una de las mandas del testamento de la primera mujer de Sebastián de Herrera

[71]Fernández García (1995), p. 91. Sebastián Guillermo Nicolás era bautizado el 23 de marzo de 1662. Y sus padrinos eran Octavio Casiano y Teresa de Vargas.

[72] Fernández García (1995), p. 91. Antonio Eugenio Micael José fue bautizado el 13 de marzo de 1663. Y sus padrinos fueron Jerónimo Martel y Josefa Mª Ruiz.

[73] Tovar Martín (1975), p. 106.

[74] Tovar Martín (1975), p. 106.

[75] Tovar Martín (1975), p. 104. Erróneamente da la fecha de 5 de enero.

[76] Tovar Martín (1983), p. 486.

[77] Tovar Martín (1975), p. 104. Vuelve a dar una fecha incorrecta al afirmar que el testamento se abrió el 20 de enero de 1660.

[78] Un sastre había percibido a modo de prenda 800 reales que le debía el padre de Antonio de Herrera cuatro lienzos de Orrente de la historia de Jacob y seis tapices.

[79] Tovar Martín (1975), p. 104.

[80] Marías y Bustamante (1985), pp. 39 y 40.

[81] Tovar Martín (1975). Cita erróneamente la fecha de 6 de marzo de 1666 como el día en que se le nombró a Manuel de Herrera conserje de El Escorial. El 21 de noviembre Manuel de Herrera solicitaba que se le retrasase el pago de la media anata por falta de medios. Al año siguiente el 21 de febrero de 1667 solicitaba la plaza de ayuda de la furriera que dejó al morir el pintor de cámara Juan Bautista Martínez del Mazo y dos días después se le concedía, y el 6 de marzo intervenía su hermano Sebastián de Herrera para que pudiese mantener a la vez los dos puestos de conserje de El Escorial y el de ayuda de la furriera, como otros lo habían hecho anteriormente. Este doble oficio se ejercía desde Madrid como ayuda de la furriera, mientras que nombraba a una persona para sustituirle en su ausencia en El Escorial, solamente desplazándose en contadas ocasiones como en las jornadas que el rey y la corte pasaban en El Real Sitio de El Escorial.

[82] Tovar Martín (1975), p. 106.

[83] AGP Expedientes Personales 507/40.

[84] Wethey (1958), p. 14.

[85] *Corpus Velazqueño* (2000, p. 408). Testigo nº 90 "... dijo que conoçe a Diego de Silba Velásquez y sabe es el que pretende y que es natural de la ciudad de Sibilla y le a conocido en esta corte de veinte seis años a esta parte, y que su ocupación y exercicio a sido asistir en palaçio teniendo en el oficios onrosos, como son los de aponsetador mayor y ayuda de camara, y que siempre se a tratado con parte y lustre de ombre noble y principal, sin aver sido notado ni y ufanado de ningun caso grabe ni feo, por donde padezca su opinión. y en quanto al oficio de pintor, dijo que no sabe ni a a oydo decir que le aya exercitado en esta corte ni en otra parte con aparador ni tienda publica, ni tenidolo por oficio para sustentarse de el, que lo a usado, como es publico, para el adorno de palaçio por obedecer y hacer gusto a su Majestad que Dios guarde. Y en lo que toca a las demas calidades y a

los demas de sus ascendientes, se remite a sus naturaleças. Y que lo dicho tiene es la verdad. Y que es de edad de treinta seis años..."

[86] Blanco Mozo (2002), p. 453.

[87] Azcarate (1962a), p. 533.

[88] AGP Expedientes Personales, 507/40.

[89] Wethey (1958), p. 14. Wethey situaba el nombramiento de maestro mayor de las obras reales, a partir de esta fecha y no desde el 15 de enero.

[90] Tovar Martín (1975), p. 105.

[91] Palomino de Castro (1724/1988), p. 320. Wethey se equivoca al afirmar que Palomino asegura que Herrera Barnuevo fue recompensado con la plaza de ayuda de cámara, cuando dice todo lo contrario. Wethey (1958), p. 14.

[92] Palomino de Castro (1724/1988), p. 320. Los autores posteriores como Ceán Bermúdez y Llaguno continúan la noticia narrada por Palomino.

[93] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319. Esta afirmación de Palomino, se constata en una escritura de AHPM Protocolo 11818, fº 114, citada de forma incompleta por Tovar Martín, V. de la que no aprovecha todo su contenido, Tovar Martín (1975), p. 107, por la que se otorga carta de pago el 1-II-1674 a los herederos del maestro mayor de obras de 168.435 maravedíes por razón de los 100 ducados que al año recibía por la ocupación de maestro de obras del Real Sitio del Buen Retiro.

[94] Tovar Martín (1975), p. 101. Esta carta estaba entre los papeles del expediente personal de Gaspar de la Peña.

[95] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319.

[96] Blasco Esquivias (1991), pp. 159 – 193.

[97] Blasco Esquivias (1991), p. 177. Herrera el Mozo no fue nombrado Pintor de Cámara, ocupado desde la muerte de Herrera Barnuevo por Carreño de Miranda.

Un caso distinto, pero similar al de Herrera Barnuevo es el de Jiménez Donoso, que en el ámbito de la Catedral de Toledo regentó los cargos de maestro mayor y pintor. Herrera el Mozo y Donoso aluden en sus memoriales que presentaron al rey a los pintores-arquitectos. Así Herrera El Mozo al pedir que se abriese una academia de matemáticas en Madrid afirmaba que "los mayores pintores han sido arquitectos, porque uniendo las líneas al dibujo han conseguido la mayor perfección". Jiménez Donoso en su respuesta al memorial de José del Olmo donde arremetía contra los pintores que intervenían en las obras, decía que "... Don Sebastián de Herrera Pintor de Cámara y Maestro Mayor de Su Majestad y escultor grande no le obstó el saber lo uno para estudiar lo otro,...".

[98] Rodríguez G. de Ceballos (1985), p. 48.

[99] Sánchez Cantón (1915), p. 138.

[100] Zarco del Valle (1870), p. 234 y ss. Esta noticia de que tenía ocho hijos, que sacó a la luz Zarco del Valle fue puesta en duda por Tovar Martín (1975), p. 104, pero hoy gracias a las partidas de bautismo publicadas por Fernández García (1995), podemos afirmar que en 1664 esa era su situación familiar. En cuanto a la afirmación que realiza Herrera Barnuevo que son 150 años los que sus

antepasados llevan sirviendo al rey, solamente podemos constatar unos ochenta años, remontándonos hasta la década de los ochenta del siglo XVI en el que su abuelo materno Sebastián Sánchez maestro de obras trabajaría ya en encargos reales. Es posible que la cifra esté un poco crecida, algo muy normal, pero queda claro que procedía de familias muy ilustres como decía Palomino.

[101] Muñoz García (1999), p. 578.

[102] Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989), pp. 49 - 56.

[103] Gracias a esta documentación podemos constatar que Palomino estaba en lo cierto cuando le adjudicaba este cargo.

[104] Orso (1986), p.26. También se hace referencia al inventario de 1666 en [Catálogo] (1994), p. 182.

[105] Tovar Martín (1975), p. 105. Toma la información del expediente personal de Sebastián de Herrera Barnuevo.

[106] Tovar Martín (1975), p. 105.

[107] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319.

[108] Lafuente Ferrari (1944), p. 97.

[109] Wethey (1953), pp. 117 - 127.

[110] Muñoz García (1999), p. 578. Se trata de dos bajorrelieves: uno de bronce de una bacanal y otro de pórfido, junto a ellos el cardenal Barberini regaló a Felipe IV dos bufetes.

[111] Muñoz García (1999), p. 578.

[112] Zarco del Valle (1870), p. 234 y ss.

[113] AGP. Cédulas Reales, tomo XV, fº 324 v. – 325. Y expedientes personales 507/40.

[114] [Catálogo] (1985), p. 16.

[115] Palomino de Castro (1724/1988). "... Y asimismo tiene Carreño en las Carmelitas Descalzas de dicha ciudad un célebre cuadro del Martirio del Apóstol San Andrés, con el cúal sucedió un gracioso cuento, y fue: que a un pintor de muy corta habilidad de aquella era (llamado Gregorio Utande) le mandaron hacer aquel cuadro: hízolo, como supo, y pidió por él cien ducados; pareció demasiado precio a los dueños de la obra; y después de varios debates, se convino Utande en traerlo a Madrid, y que ellos nombrasen quien lo tasara. Convenidos en esto, vino a Madrid a toda prisa nuestro Gregorio con su lienzo y una cantarilla de miel, la cual entregó a Carreño, para paladearle, pidiéndole, que se sirviese de retocarle aquel cuadro, sin manifestarle el motivo. Carreño, con su gran bondad, y honrado genio, lo hizo tan bien, que todo el cuadro lo revolvió de arriba abajo, porque otro retoque no tenía. En esto nombraron los dueños por tasadores a Carreño, y a Don Sebastián de Herrera. Carreño, que no se podía descubrir, calló; y llegando el caso, dijo, que él no podía tasar aquel cuadro, porque él que lo había hecho era muy íntimo amigo suyo, y no quería aparecer apasionado; y así se conformaría con lo que dijese su compañero, Herrera, que conocía la casta, y supo el cuento, tásolo en doscientos ducados; ..."

[116] Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989), p. 55. Cita textualmente la nota de Sabastián de Herrera Barnuevo aquejado de su enfermedad.

[117] Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989), p. 56.

[118] Tovar Martín (1975), p. 106.

[119] Tovar Martín (1975), p. 107. Y publicada la partida de defunción en Tovar Martín (1983), p. 486. APS Libro de difuntos de San Juan, nº 3, fº 271v.

[120] Palomino de Castro (1724/1988), p. 321. Palomino dando los años correctos de nacimiento y defunción de Herrera Barnuevo afirma que murió a la edad de sesenta años.

[121] Tovar Martín (1975), p. 106 y (1983), pp. 487 – 490.

[122] AHPM Protocolo 10386, fº 5 – 12. Sebastián de Herrera mantuvo buenas relaciones con los Villamayor, a pesar de que en 1670 él y su mujer habían pleiteado con Manuela Caxa.

[123] Tovar Martín (1975), p. 107. y (1983), pp. 487 – 490. Fue también publicado por Agulló y Cobo como inédito en Agulló y Cobo (1981), p. 106.

[124] Palomino de Castro (1724/1988), p. 318.

[125] Wethey y Sunderland Wethey (1966), p. 15. Está atribución fue dada por Wethey en *Alonso Cano, Painter, Sculptor and Architec,* Princeton, 1955. Poco después Diego Ángulo, constataba la atribución a Herrera Barnuevo viendo la mano del artista en los dos angelitos con la banderola, en Angulo Iñiguez (1959).

[126] Cruz Valdovinos (1985a), pp. 278 - 279. En este artículo se analiza detalladamente los documentos referentes a los dos retablos colaterales de la iglesia de Getafe. Véase también De Palacio Azara (1918), pp. 211 – 214.

[127] [Catálogo] (2001), p. 200.

[128] Pérez Sánchez (1991), p. 60. Pérez Sánchez relaciona la pintura con el comienzo de la Guerra de Cataluña, en la que el infante Baltasar Carlos acompañó a su padre.

[129] Pérez Sánchez (1991), p. 60.

[130] Pérez Sánchez (1991), p. 60. Al fecharlo en torno a 1645, coincide con la guerra de Cataluña, a la que Baltasar Carlos acompañó a su padre, falleciendo el príncipe en Zaragoza en octubre de 1646.

[131] Wethey (1958), p. 27. [Catálogo] (1990b). Lote 166. Rodríguez Rebollo (2003), pp. 360 - 366.

[132] Wethey (1958), p. 27. Y Wethey (1983), p. 138. Proveniente de la colección Gullón de Madrid.

[133] Bustamante (1997), p. 24.

[134] Bustamante (1997), p. 24. El descargo sobre el año de 1647 se hizo el 12 de diciembre de 1648. Pero no acabó de cobrar el retablo en 1648, como se apuntó, debido a que en 1649 continúan los descargos.

[135] Bustamante (1997), p. 24. Aunque Bustamante cita este legajo AGP El Escorial, leg. 1697, no cita todos los pagos que se hacen a Sebastián de Herrera.

[136] Bustamante (1997), p. 24. El descargo se realizaba el 20 de agosto de 1649.

[137] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, fº 185 – 186. 25-VI-1653. "mando a nra señora de la herreria de la vª del escurial una zojita que tengo de oro de filigrana y bermezuelas".

[138] Ramírez de Prado (1650). "Noticias de la entrada de la Reyna nuestra Señora en Madrid", tomo II de Miscelánea histórico-política, 1649, B. N.: Mss 11205.

[139] Mascareñas.

[140] Calderón de la Barca (1989).

[141] Pérez Villanueva (1986). Carta XII.

[142] Chaves Montoya (1992).

[143] Blanco Mozo (2002), p. 411.

[144] Saenz Miera Santos (1986), p. 167 - 175. Cruz Valdovinos (1998), pp. 17 - 37. La documentación guardada en el AV en la que sólo aparece Sebastián de Herrera al frente de las esculturas, demuestra como el joven maestro estatuario acaparó la dirección del encargo. Los otros tres escultores aparecen simplemente como compañeros, desconociendo sus identidades sino se conocen las escrituras publicadas.

[145] Archivo Parroquial de San Ginés, APSG, leg. 28. Se conservan varios legajos de las sisas de la Villa de Madrid, en los que aparecen desglosadas todas las libranzas que se otorgaron a los artistas que trabajaron.

[146] Cruz Valdovinos (1998), p. 36. Afirma que por las esculturas cobro 12.600 ducados, 100 más de lo que se había pactado en un principio.

[147] Palomino de Castro (1724/1988), p. 320. "... con ocasión de haberle servido tan a su satisfacción en las trazas y disposiciones del ornato de la entrada de la serenísima Reina nuestra señora doña María Ana de Austria; y especialmente en aquel célebre Monte Parnaso, que se ejecutó entonces en el Prado, con retratos de bulto, parecidos, de todos los más célebres poetas antiguos españoles, y modernos; y con tan peregrina disposición, y ornato, que pasmó a toda la Corte; y aún a toda España, ..."

[148] Pérez Sánchez (1972a), p. 91, nº 99.

[149] Zapata Fernández de la Hoz (2000), p. 160. "Aparece Venus como una hermosa mujer, con una manzana de oro en una mano y un cupidillo en su regazo".

[150] Wethey (1958), fig. 11.

[151] Palomino de Castro (1986), p. 248.

[152] [Catálogo] (2001), p. 205.

[153] Burke y Cherry (1997), vol. I, p. 1619.

[154] El más extenso estudio que se ha realizado hasta la fecha sobre la Capilla de Guadalupe fue realizado por Wethey y Sunderland Wethey (1966). Con su traducción resumida al castellano en Wethey y Sunderland Wethey (1967). Este hallazgo tan tardío de una obra de tanta importancia, se debe a que fue en estos años cuando el convento de clausura se empezó abrir al público. A comienzos de siglo Elías Tormo gozó de una gran oportunidad al concedérsele un permiso papal para poder visitar el convento, pero la brevedad de éste no le permitió el estudio serio de tantas obras de arte como alberga el convento de clarisas.

[155] Wethey y Sunderland Wethey (1967), p. 18. la inscripción dice "SVRGERE, QVAM CERNIS SPECIOSIS CVLLIBUS. ARA / MENTIS HONOS, ANIMI PIGNVS, AMORIS OPVS / QVOS ERRÓNEA SACRAE PEPERERET TRIVMPHOS / MATIAE ADSCRIBIT LAVDIBVS, ARTE POTENS, / FILIA RODULFI PIETATE INSIGNIS, ET ARMIS, / NOBILIOR CHRISTO QVAM DOROTEA DICTA. / PLENA SVB HOC VNO TOT VIVE NOMINE GESTA / NI MARIA DARTE NON HABITURA DECUS. / ANNO M.D.C.L.III." Traducido al castellano: "el altar que ud. ve, erigido por hermosas ceremonias (honor de la mente, dedicación del alma, trabajo del amor), describe el triunfo de las heroínas sagradas ejecutado en alabanza a María. Dorotea, versada en el arte, hija de Rodolfo, que fue destacado en piedad distinguido en guerra en el servicio de Cristo, lo dedica. Bajo este nombre de María todos los hechos sobreviven, los cuales no habrían alcanzado la gloria sino por la gracia de María. Año de 1653".

[156] Wethey y Sunderland Wethey (1967) p. 15.

[157] Wethey y Sunderland Wethey (1966) p. 15.

[158] Wethey y Sunderland Wethey (1966) p. 17.

[159] Wethey y Sunderland Wethey (1966) p. 20.

[160] Wethey y Sunderland Wethey (1966) p. 20. Wethey en su trabajo de la capilla de Guadalupe consiguió identificar estos dos dibujos.

[161] Brown (1973), fig. 32.

[162] Brown (1983), fig. 29a. Pérez Sánchez y Boubli (1991), nº 69.

[163] Carrillo (1627).

[164] Gallego (1987), p. 30. Véase para un mayor entendimiento de los jeroglíficos, empresas y emblemas, tan usados en las exequias.

[165] Wethey y Sunderland Wethey (1967), p. 20.

[166] Wethey y Sunderland Wethey (1967), p. 21.

[167] Wethey (1956), pp 42 – 45.

[168] Pérez Sánchez (1980), p. 80.

[169] Hernández Perera (1952), pp. 267 – 287.

[170] Gómez Moreno (1967), p. 384.

[171] Wethey (1958), pp. 25 – 26.

[172] Tome (1999), p. 10.

[173]Montaner López (1987).

[174] Barrio Moya (1983), pp. 409 – 410.

[175] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319.

[176] Ponz (1793/1988), p. 45.

[177] Llaguno Amirola (1973), p. 58.

[178] Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288.

[179] Gaya Nuño (1947), p. 50.

[180] Wethey (1958), p. 25.

[181] Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio (1999), p. 203.

[182] Agulló y Cobo (1997), pp. 35 – 36. En la escritura de obligación se especifica que se ensanchará el retablo que antiguamente estaba hecho y se hará un cerramiento ajustado a su cabecero, según la planta y alzado que para ello esta hecho.

[183] Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio (1999), p. 203.

[184] AHPM Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, fº 844. 8-X-1655.

[185] Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio (1999), p. 203.

[186] Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio (1999), p. 203.

[187] [Catálogo] (2003b).

[188] Para un mejor conocimiento del proceso constructivo de la iglesia del Colegio Imperial véase Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 410.

[189] Sobre esta capilla y su patronato existe documentación inédita en el AHN que aclara muchos aspectos de su historia.

[190] AHN Sección Jesuitas, libro 55, "Memorias que fundo doña Isabel de Tebar de quien es patrón perpº y heredero el colegio imperial de la Compañía de Jesús de Madrid" fº 123 – 124v. "Debe la hazienda de la srª Doña Isabel de Thebar en este año de 1632: Retablo 2255 de que sean gastado en la madera y manos en este año hasta fin de diz de 1632. Retablo 603 ds se ponen mas por gasto en esta acienda que sean gastado mas en el retablo y dinero que se dio a la madre del Hº bautista. Alimentos 1010 ds se ponen por gasto mas de los alimentos de onze meses quel Hº Bautista sea ocupado en este año en el retablo. Hallo aver gastado en la obra pia y mejora que es en la Cass Pl desta hacienda y retablo que ba aciendo para la capilla de la Señora. Alimentos. Ytem de cinco meses de los alimentos del Hº Baptª febrero, marzo, abril, mayo junio que a travajado en el retablo, y se advierte que aunque no esta acavado no se le an de cargar mas alimentos a esta obra a razon de a 100 ducados. Alimentos 398 por los alimentos de un aprendiz del Hº Fco Baptª por medio año. Alimentos Item 300 por los alimentos de medio año de la madre del Hº Baptª Porque otro medio se carga a la fabrica de que se le debe hasta fin de junio deste presente año.

[191] Palomino de Castro (1724/1988) y Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 219.

[192] [Catálogo] (2001), pp. 158 – 161.

[193] Tormo (1927/1972), p. 112.

[194] Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 434.

[195] AHN Sección Jesuitas, libro 757, "Alhajas de la Sacristía del Colegio Imperial, empieza en fin de Agosto de 1688", fº 16v.

[196] AHN, Sección Jesuitas, leg. 754.

[197] AHN, Sección Jesuitas, leg. 754. En el cuerpo de la iglesia se distribuían hasta diez pinturas con marcos dorados y una con marco dorado con una estampa con cristal. Quizá estas pinturas pueden

también atribuirse a Herrera Barnuevo, ya que en algunas de las fuentes se le adjudicaba la decoración de toda la capilla.

[198] AHN, Sección Jesuitas, libro 757, fº 16 v. Además había "cuatro relicarios de vara y m.ª en alto con varias reliquias puestas en un adorno de pino sobredorado con vidrieras delante", fº 35 – 36, fº 78, continúan las descripciones de la capilla.

[199] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319.

[200] Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288.

[201] Llaguno Amirola (1973), p. 58.

[202] Tormo (1927/1972), pp. 113 y 114.

[203] Wethey (1958), p. 24.

[204] Bonet Correa (1961), p. 294.

[205] AHN Sección jesuitas, libro 265, fue publicado en Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 414.

[206] AHN Sección Jesuitas, libro 265, fº 93v. Cuentas de 1-7-1658. "Retablo Capilla 4.685 ds que por mano de Herº Pedro de Castro y libranzas del Pe Mor se pagaron a los oficiales que hicieron el retablo de Dº Diego de Sandobal compra de madera que mando el Pe Proval se pusiese por gasto y por entrada la venta de la capilla. 159.290 maravedíes" Rodríguez G. de Ceballos indica erróneamente la cantidad de 4658 ducados. El siguiente descargo "12.931 ds que gasto el padre Alonso de Ygarza en el dorado del retablo de D. Diego de Sandoval pintura de la pared, Reja de hierro en que van inclusos 4040 ds de las pinturas del retablo y la qta de dhos doce mil novecientos y treinta y un ds. La tomo en un papel el Pe Proval de Pe Ygarza y mando su Rª se pusiese por entrada la venta de la capilla y por gasto lo que dijese el Pe Ygarza. 439.654 maravedíes". A estas cuentas se alude en Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 430.

[207] AHN Sección Jesuitas, libro 265. *"deuda de don Diego Sandoval, resto de la capilla de Ihs Maria, como parece de la visita pasada, folio 48, 1.224.000".* También en las visitas de 1658 y 1659 se hace referencia a los 36.000 ducados que debe Diego de Sandoval por la venta que se le hizo de la capilla que se vendió en 66.000 ducados.

[208] AHN Sección Jesuitas, libro 265.

[209]AHN Sección Jesuitas, libro 265, fº 31 v., Visita de 1658 (30-6-1658) "Venta Capilla 66000 ds que de orden del Pe Prov.al se ponen por entrada en la fabrica por tantos en que se bendio una capilla a D. Diego Gomez de Sandoval y se advierte que de esta cantidadque se carga se estan deviendo 36000 ds de un efecto sobre millones de Ronda que se esta beneficiando que sino estuviere cobrado para la visita siguiente se debe hacer bueno al padre procurador y poner por descargo". fº 32 v., 34 v., 35 v., 37, 39, 42, 48, en las siguientes visitas se seguía reclamando los 36.000 ducados que quedo debiendo.

[210] AHN, Sección Ordenes Militares. Casamientos, expediente matrimonial 47. 12-5-1645. Sus abuelos paternos eran Fernando de Monroy y Elvira de Zúñiga y los abuelos maternos eran Alfonso de Luzón y María de Aragón y Guzmán.

[211] Burke y Cherry (1997), p. 1655. Se cita la escritura de AHPM, Protocolo 11429, fº 453 - 460.

[212] [Catálogo] (1986), p. 317.

[213] [Catálogo] (1986), p. 317.

[214] [Catálogo] (1986), p. 317.

[215] Palomino de Castro (1724/1988).

[216] [Catálogo] (1999d), p. 148 y ss. En este estudio se fecha en 1650 el boceto de *Las dos Trinidades*, esta cronología no es la correcta como hemos visto más arriba.

[217][Catálogo] (1999d).

[218] Friedländer y Lafuente (1945).

[219] Herrera Barnuevo pudo conocer en su propia casa la obra de Orrente, ya que en una de las mandas del testamento de Antonio de Herrera se hace referencia a que su padre tuvo cuatro cuadros de Orrente de la historia de Jacob, Tovar Martín (1975, p. 104). Tovar cita esta escritura pero de forma muy incompleta y errónea.

[220] Wethey (1954), p. 339.

[221] [Catálogo] (1986), p. 319.

[222] [Catálogo] (1996), p. 48.

[223] [Catálogo] (1986), p. 319, [Catálogo] (1996), p. 48.

[224] [Catálogo] (1999d), p. 152.

[225] Angulo Iñiguez (1958), pp. 341 –343. La Asunción de la iglesia de San Nicolás fue publicada por primera vez en este artículo.

[226] Collar de Cáceres (2003), p. 120.

[227] Collar de Cáceres (2003), p. 121.

[228] Collar de Cáceres (2003), p. 115.

[229] Collar de Cáceres (2003), p. 118.

[230] Collar de Cáceres (2003), p. 120.

[231] Lafuente Ferrari (1946), p. 241.

[232] Pérez Sedano (1914), p. 104.

[233] De Jesús María (1680), párrafo 1356.

[234] Wethey (1958), pp. 13 – 42. Cita la escritura que publicó Pérez Sedano por la que Virgilio Fanelli el 8 de enero de 1655 se obligó a realizar el trono para la Virgen del Sagrario.

[235] Wethey (1956), pp. 41 – 46, Pérez Sánchez (1972b), p. 97.

[236] Cruz Valdovinos (1985b), p. 1255.

[237] Tovar Martín (1975), p. 114.

[238] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319. Los siguientes autores se basan en la información de Palomino. Ponz (1793/1988), pp. 68 – 69. Llaguno Amirola (1973), p. 58. Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288.

[239] Wethey (1954), p. 339.

[240] Wethey (1954), p. 339.

[241] Wethey y Sunderland Wethey (1966), p.17.

[242] AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo". En este libro se recopilan varios inventarios de la capilla del Buen Consejo de los siglos XVII y XVIII. Fue utilizado en el estudio, Rodríguez G. de Ceballos (1970). Y leg. 754, nº 11 – 12. Estos inventarios se centran sobretodo en las pinturas, alhajas y en los relicarios que cubrían casi en su totalidad todas las paredes de la capilla, y describen el retablo cuya traza salió de la mano de Herrera Barnuevo.

[243] Barcia (1906), pp. 82 – 83. [Catálogo] (1979).

[244] [Catálogo] (1990a), p. 64. En la estampa se observan añadidos del siglo XVIII, mientras que otros motivos descritos en el inventario no aparecen en la estampa.

[245] Esta fotografía se publicó en la revista *Estrella del Mar*, 194-195, ano VII, 1926, p.702. La escasa calidad de la fotografía, la convierte en un simple documento histórico.

[246] AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo", y leg. 754, nº 11 – 12.

[247] Ponz (1793/1988), pp. 68 – 69. Ponz aludía al mejor gusto de las estatuas de San Joaquín y Santa Ana.

[248] Palomino de Castro (1724/1988).

[249] AHN, Sección Jesuitas, Libro 69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo".

[250] Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, (AHCJPT), Sección Temporalidades, Caja 60. Este inventario fue citado en Gálvez (1926a), pp. 670-674.

[251] Pérez Sánchez (1972b), pp. 97 y 98.

[252] Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 431.

[253] Pérez Sánchez (1972a), p. 88.

[254] Llaguno Amirola (1973), p. 59. Rossel y Torres (1875), p. 403. Macho Ortega (1918), p. 215. Iñiguez (1933), p. 27. Friedländer y Lafuente (1945). Brinckmann (1953), p. 803.

[255] Navascués Palacio (1966), p. 56.

[256] Para un mayor conocimiento del proceso constructivo de la capilla de San Isidro, véase Wethey (1958), pp. 15 – 19.

[257] Wethey (1958), p. 33.

[258] Wethey (1958), p. 18.

[259] Santiago Páez (1991), p. 64.

[260] Marías y Bustamante (1985), p. 40.

[261] Wethey (1956), p. 45.

[262] Sánchez Cantón (1930), lámina CCCXL.

[263] Agulló y Cobo (1987), p. 19.

[264] Tovar Martín (1975), p. 114. El 14 de abril se obligaba el Aparejador Mayor de las obras reales Juan de Torija a acabar la obra del ochavo, media naranja y chapitel de dicha capilla, de acuerdo a las condiciones, trazas y medidas de Sebastián de Herrera. Se concertaba que la obra estuviese finalizada en cinco meses. En octubre las obras teóricamente debían estar finalizadas y el 2 de dicho mes de 1662 el maestro marmolista Bartolomé Zombigo y Salcedo y el maestro de arquitectura Juan de Lobera se obligaban a realizar el retablo y pedestal de mármol de San Pablo para la recién capilla construida, una vez más debían de regirse por las trazas y condiciones administradas por Sebastián de Herrera, tanto para la obra del retablo como para su pedestal. El Maestro Mayor de las Obras Reales había firmado las condiciones unos días antes el 27 de septiembre, para el pedestal que tenía que tener cuatro gradas además de las condiciones dio un alzado y planta, mientras que para el retablo, obra de mayor complejidad que el levantamiento del pedestal de mármol daba la planta, la traza y los modelos de las esculturas de San Felipe y San Lucas retratando a la Virgen, también en la escritura se mencionan a los típicos niños que se extienden por todas las partes del retablo, que se han de hacer según el dibujo de la traza. Tovar cita el folio 71 del protocolo 7455, pero que no se corresponde con la obra del convento de Atocha, el documento se publica íntegramente en Tovar Martín (1983), pp. 584 – 585.

[265] Cruz Valdovinos (1985b), p. 1255.

[266] Palomino de Castro (1724/1988). Palomino en la vida de Francisco Herrera el Mozo afirma erróneamente que Herrera el Mozo, sucedió a Sebastián de Herrera como maestro mayor de las obras reales, ya que le sucedió Gaspar de la Peña.

[267] [Catálogo] (1986), p. 21.

[268] *Repartimiento de los balcones* (1662), f. 227r. – 230v.

[269] Tovar Martín (1975), p. 105. El 3 de noviembre se obligaban las partes a realizar la construcción de la capilla, en conformidad con las trazas firmadas por el Padre Francisco Bautista y Sebastián de Herrera Barnuevo. Castrillo (1918), pp. 274 y 277 que debían estar ya realizadas, porque el 22 de agosto se iniciaban las obras abriéndose las zanjas. Al año siguiente en la tasación que se hizo el 3 de diciembre aparece el Hermano Bautista y el aparejador Jerónimo de Ornedal, seguramente Herrera delegó en su ayudante, al no revestir más complejidad la tasación. No volviendo a aparecer hasta el 4 de diciembre de 1668 en que se tasan los mármoles de la obra por Fray Lorenzo de San Nicolás por los artífices y Juan Ruiz de Heredia, con asistencia de Sebastián de Herrera por parte de la Junta

[270] Sancho (2000a), pp. 345 – 361. Sancho (2000b), pp. 26 – 39. Estos artículos rechazan la afirmación de Álvarez de Quindos que desde comienzos del siglo XIX siguieron todos los autores que han abordado el tema de que Herrera Barnuevo "dio a las fuentes la forma con que en el día están". Álvarez de Quindos (1804/1993), p. 284.

[271] Sancho (2000b), p. 33. Esta información sitúa a Herrera Barnuevo un mes después de ser nombrado Maestro Mayor de las obras Reales en Toledo, junto a Bartolomé Zombigo.

[272] Agulló y Cobo (1981), p. 201. Aparece el 18-3-1665 Clemente de Ávila maestro dorador como fiador de Pedro Sánchez, batidor de oro, que se obligaba a entregar 50000 panes de oro a Pedro de Villafranca, para dorar las rejas de Nuestra Señora de Atocha.

[273] AGP Sección Histórica, caja 76. exp. 12. Orso (1989), p. 65. Aunque cita este documento, no menciona este pago.

[274] AGS CMT leg. 1810, fº 168 –172. Citado en Orso (1989), p. 65. Anteriormente fue publicado por Azcarate (1962b) p. 295.

[275] AGP Sección Histórica, caja 76. exp. 12.

[276] Azcarate (1962b), p. 296.

[277] Sánchez Cantón (1933), pp. 325 – 327. También Alvarez y Baena recogen la noticia de que Herrera Barnuevo realizó el túmulo y adorno de la iglesia de la Encarnación para las honras de Felipe IV. Álvarez y Baena (1791/1973), vol. IV, p. 324

[278] Sánchez Cantón (1933)

[279] Bonet Correa (1961), pp. 285 – 297. En este estudio se hace por primera vez referencia al tratado sobre las exequias de Felipe IV. Con el que se ponía fin a la lamentación de Wethey por no haber llegado hasta nuestros días ninguna estampa ni grabado.

[280] Marías y Bustamante (1985), pp. 34 – 43.

[281]Brown (1973), pp. 374 – 379.

[282] Brown (1973), pp. 34 -43. Entre las dos palabras se representa una corona y una flor. con la cita bíblica errónea de Job 4 Brown apuntó la correcta de Job 14, en el grabado no aparece ninguna de ellas, solamente la inscripción. Debajo de cada estación hay una cita bíblica relacionada "TANQUAM FLOS AGRI SIC FLOREVIT" Salmo 102, "EXICATUM EST FENUS ET CECIDIT FLOS QUIA SPIRITUS DOMINI" Isaías 40: 7. En la parte inferior del dibujo aparecen tres jeroglíficos también con las citas bíblicas "VENI CORONAVERIS" Cant. 4, "PERIBIT CORREGIS". Hier. 4.

[283] Soto Caba (1991), pp. 206 y 207.

[284] Bonet Correa (1961), p. 287.

[285] Varela (1990), pp. 52 y 117.

[286] Marías y Bustamante (1985), p. 38.

[287] Marías y Bustamante (1985), p. 36.

[288] Bonet Correa (1961), p. 286, Orso dejaba abierta la especulación de Bonet Correa, al tener constancia que en las pinturas de las exequias de Felipe III participaron Vicente Carducho y Eugenio Cajés y en las de Isabel de Borbón Felix Castelo, Gabriel Felix, Giulio Cesare Semini y Domingo de Yanguas. Orso (1989), p. 71, n. 3.

[289] AGP Sección Administrativa, leg. 711.

[290] AV, ASA 1-154-18. El 20 de febrero de 1666 viendo las obras que el maestro Francisco Rodríguez había hecho en el puente, colocando cinco vigas, quizá sea su primera intervención como Maestro Mayor de la Villa y un ejemplo claro de que la petición del conde de Castrillo para que ocupase la plaza vacante de José de Villarreal para adecentamiento y urbanismo de la villa era urgente, y no respondía a la acumulación burocrática de cargos de relevancia en el ámbito arquitectónico. El 22 de julio de 1666 volvía a dar el visto bueno en otras reparaciones acaecidas en el maltrecho puente

de madera y ladrillo. El 11 de mayo de 1670 Sebastián de Herrera escribía un memorial en el que reconocía el estado de ruina en que se encontraba el puente, y que las reparaciones que se realizaban sólo servían para parchearlo temporalmente y que suponían un gasto más que un ahorro. El propio Sebastián de Herrera se ofrecía a dar las condiciones en un futuro para el nuevo puente de piedra berroqueña y de ajobo, *"que irían conforme con la grandeza de Madrid"*. Dos meses después Herrera elegía la traza de Tomás Román.

[291] Navascués Palacio (1966, p. 56). Dicha intervención se limitó a añadir unos párrafos a las condiciones que se habían aprobado de Tomás Román, en las que se cambiaba la piedra berroqueña en que se habían de hacer los cajones por piedra de ajobo de cinco a seis arrobas cada piedra, ya que la berroqueña con el paso del tiempo resultaba perecedera.

[292] Tovar Martín (1975). Tovar cita erróneamente la fecha de 20 de abril de 1666. También son citados en Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989), p. 55.

[293] Tovar Martín (1975). Herrera daba un precio global de los reparos en la cárcel vieja y de la ampliación entre 15.000 y 16.000 ducados. A partir de ahora las intervenciones de Herrera Barnuevo se limitarán a tasaciones de las obras de la cárcel de las que se ocupó Bartolomé Hurtado, así dos meses después el 28 de octubre tasaba las obras en 7.000 ducados, el 20 de marzo de 1667 en 240.000 reales, el 9 de julio de 1667 en 340.000 reales y el 18 de diciembre de 1667 en 15.500 ducados. La última tasación fue el 28 de abril de 1668 y ascendía a 486.600 reales.

[294] Tovar Martín (1982), pp. 34 y 35. El 12 de febrero de 1668 Herrera Barnuevo daba condiciones y traza para las obras del Mesón y Bodegón del Posito Nuevo. En abril realizaban tasación de las obras del Posito Fray Lorenzo y Juan de León, en ellas se alude a una certificación en que el propio Herrera Barnuevo tasaba las pinturas que en ella se refiere en 3.210 reales. El 11 de octubre de 1668 Herrera Barnuevo declaraba que había visto la portada que Antonio de Bodega había hecho para el Peso de la Harina, dicha portada principal del Posito daba al Prado de San Jerónimo, el dibujo de esta portada ha sido atribuido por Tovar Martín a Herrera Barnuevo (lam. 128).

[295]Marías y Bustamante (1985), p. 35.

[296] Barbeito (1992), p. 197. El 14 de marzo de 1671 Francisco García se obligaba con Gaspar de Legasa, Veedor de las obras y Sebastián de Herrera a realizar las obras.

[297] AV ASA 1-472-1. El 30 de junio afirma haber visto las obras del alcantarillado que Julián Domínguez estaba realizando para la reparación del dicho paredón. Este es uno de los ejemplos más ilustrativos de que reparaciones y parcheados a la larga resultaban más caros ya que dos años más tarde el paredón se derrumbaba y había que levantarlo desde los cimientos.

[298] Aunque el dibujo (lam. 129) fue publicado por Tovar Martín (1975), no se menciona nada más. La traza fue dada el 20 de marzo de 1668. Tres días después en presencia de don Bernardo de Sagrameña y de don Sebastián de Herrera Barnuevo se tiraban los cordeles. AHN Sección Clero, libro 19700.

[299] Tovar Martín (1975), pp. 108 – 113, y Tovar Martín (1983), pp. 578 – 584, en donde se publican íntegramente las escrituras. Véase también la monografía sobre la iglesia en Tovar Martín (1980), pp. 47 – 56.

[300] La iglesia actual tiene unas dimensiones más reducidas, respecto con las que se proyectó. Ya que la cabecera central sólo llega hasta el crucero original, quedando este y la cabecera original por detrás de la actual, se han conservado los machones y la capilla mayor fuera del ámbito de la iglesia, según Antón Capitel la reducción del espacio destinado a la iglesia se debería a causas económicas. La iglesia se disponía con tres naves la central más alta que las laterales con sus capillas y separadas de la central por arcos de medio punto sobre los que se disponen balcones y una cúpula sobre el crucero. Antón Capitel (1982), pp. 77 – 81. La iglesia aunque recuerda el esquema viñolesco, difiere de él por acumular alrededor de la cúpula del crucero cuatro capillas centrales cubiertas con cuatro cúpulas circulares más pequeñas, de las cuales se conservan dos – las que están antes del crucero – que se abren tanto a la nave como al crucero, esta peculiaridad también se encuentra en las iglesias italianas de Sant´ Andrea della Valle, realizada por Giacomo della Porta y Maderno. En el entablamento que recorre el interior de la iglesia se reconocen elementos propios del estilo de Herrera Barnuevo como son los modillones pareados del entablamento, con las hojas en contracurva rematados con las cabecillas de ángeles. Tovar Martín (1975), pp. 108 – 113.

[301] Marías y Bustamante (1985), p. 42.

[302] Este sagrario de la capilla de Palacio ha sido objeto de un estudio de Barrio Moya y Martín (1981), pp. 11 – 16. La documentación sobre esta obra se encuentra en el AGP Sección Administrativa, leg. 1126. El 28 de diciembre se plantea que para el diseño se saquen las cajas de plata de los conventos de la Encarnación y de las Descalzas, para que puedan servir como modelos o sino que Sebastián de Herrera haga otro dibujo. El 15 de marzo la reina ya había visto el dibujo y solicitaba a Herrera Barnuevo que señalase el presupuesto. Dos días después da un presupuesto en torno a los 3.000 ducados de plata y el propio Sebastián se obligaba a dar la traza y condiciones para que el platero Juan Bautista Rizi la ejecutase en un plazo de seis meses, Aunque la obra no se terminaría hasta 1670. El 16 de abril se pagaban al pintor Juan Montero y a sus compañeros 600 reales por los trabajos de fingimiento que hicieron en el arca para que se pudiese utilizar el jueves santo. El 11 de julio de 1668 Herrera Barnuevo asistía al peso de las distintas piezas que se había realizado, después de que se excusase de no haber podido acudir al llamamiento del 30 de junio, por encontrarse en la cama enfermo, y se comprometía a entregar a tiempo los modelos de cera que faltaban, para no retrasar la obra. En noviembre el Guardajoyas Francisco Manzano solicitaba que se tuviese acabada la urna para las Navidades de dicho año. Herrera Barnuevo le responde que aunque lleva un año sufriendo tercianas y cuartanas, esto no le permite al platero excusarse de la tardanza. El 21 de enero de 1669 Juan Bautista Rizi presentaba un memorial en el que pormenorizaba los modelos que necesitaba para el término de la obra: "el adorno de la cúpula que eran ocho angelillos, forma de vichas. Diez y seis colgantes de frutas por las diez y seis pilastras y diez y seis tarjetillas para las dhas pilastras, y una tarjeta para encima de la puerta". Desde palacio se pedía que entregase los modelos en un plazo de doce días, y que la obra se tuviese terminada para la Semana Santa de 1669. Herrera volvía a ser tajante en su respuesta afirmando que la falta de modelos no le permitía al platero justificar el retraso. Parece que de nuevo se empleaba la arquilla, sin haberse finalizado para la Semana Santa. En junio de 1669 se producían cambios en el proyecto, decidiéndose dorar el arca, lo que provocaría un retraso mayor. El 10 de octubre Herrera afirmaba que la obra estaba

terminada y se podía ya dorar. A comienzos de 1670 se encargaba a Pedro de la Torre la realización de un tabernáculo para el ornato y adorno de la urna, según la traza dada por Sebastián de Herrera Barnuevo, este tabernáculo debía tener trabajados tres de sus lados, ya que el trasero al ir adosado al retablo no hacía falta. En marzo ya estaba concluido y se podía dorar, luego si se pudo utilizar totalmente finalizado para la Semana Santa de 1670.

[303]Barrio Moya y Martín (1981), p. 16. En el inventario de la Testamentaria de Carlos II se describe en el nº 85 de las alhajas del Alcázar.

[304] Para un mayor conocimiento sobre las obras de la Capilla del Cristo de San Ginés véase Basanta Reyes (2000), p. 111. Kreisler Padin (1929), pp. 333 – 347. Tovar Martín (1975), p. 103, citando la obra de Kreisler Padin situaba erróneamente la intervención de Herrera Barnuevo en 1657.

[305] El 10 de marzo de 1669 Herrera era remunerado por la orden de la Capilla del Santísimo Cristo con un vestido de raso valorado en 738 reales. Herrera Barnuevo además de intervenir como maestro mayor de las obras, se encargó de los adornos del retablo, recomendando en 1668 junto con Francisco Gutiérrez y Bartolomé Zombigo a la congregación la compra "de cuatro ángeles de bronce de vara de alto y otros adornos del retablo que son tres querubines y siete pedazos de diferentes tamaños de pendientes y fruteros". De esta manera se sustituían los adornos de bronce que en un principio se indicaban en las trazas y, según opinión de ellos, quedaría el retablo con una mayor grandeza y primor. El propio Herrera Barnuevo, después de haberlos comprados por 8.652 reales, declaraba "ser alajas de toda estimación por ser hechas por Pompeo Leoni Milanés Artífice grande y que mereció por su primor q. le llamasen el micael Angelo homilanés y como tan grande artífice su Magd. Del Rey Phelipe segdo le trujo de Italia para que vaciase todas las estatuas de Bronce q. Al presente se hallan en el Real Convento de San Lorenzo del escurial siendo de sentir el dho. Maestro mayor q. en la ejecución de estas alaxas sesmero con particularidad su artífice y de este sentir fue su Exª con vistas de ellas asegurando no haver visto alaxas de mayor primor y ser dignas de emplearse en el adorno y Retablo del st.º, ...". Kreisler Padin (1929), p. 340. Parece ser que estas figuras de Pompeo Leoni provenían de la capilla de Dª Juana en el convento de las Descalzas Reales. Estella (1993), pp. 145 – 147. Este conocimiento y admiración que demuestra por la obra de Pompeo Leoni, puede explicarse por ser el maestro con que se había formado su padre Antonio de Herrera.

[306] Francisco Santos (1667). Sánchez Cantón (1933), p. 289. Recopila la obra del Padre Francisco Santos.

[307] Bassegoda i Hugas (2002), p. 289 y 290. Francisco Santos (1667), fº 85 v.

[308] Ponz (1793/1988), tomo II, carta IV, 77.

[309] Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288, la atribución a Herrera Barnuevo la toma de Ponz.

[310] Polero y Toledo (1857).

[311] Wethey (1958), p. 26.

[312] Bassegoda i Hugas (2002), p. 169.

[313] Collar de Cáceres (2003), p. 115. *The Illustrated Bartsch*, vol. XV, part. I, p. 123, 26 – II(79).

[314] [Catálogo] (2001), pp. 87 y 88.

[315] Wethey (1958), p. 26.

[316] Collar de Cáceres (2003), p. 115.

[317] Wethey (1958), p. 26.

[318] Collar de Cáceres (2003), p. 115.

[319] Pérez Sánchez (1972a), p. 87 y Pérez Sánchez (1986), p. 254.

[320] Agulló y Cobo (1981), pp. 225 – 227.

[321] Agradezco a Ángel Rodríguez Rebollo que me indicara la existencia de este dibujo, que se encuentra en la Real Biblioteca del Palacio Real, y forma parte de la *Colección de dibujos del Rey nuestro señor don Fernando VII, Q.D.G.*, año 1831. Volumen I, folio 41, dibujo nº 71.

[322] Palomino de Castro (1724/1988), p. 321.

[323] [Catálogo] (2003a), p. 27.

[324] [Catálogo] (2003a), p. 169.

[325] De Mesa y Gisbert (1970), pp. 87 – 89.

[326] De Mesa y Gisbert (1982), p. 119.

[327] De Mesa y Gisbert (1982), p. 119.

[328] Angulo Iñiguez (1962), pp. 71 – 72.

[329] [Catálogo] (1986), p. 318.

[330] Agulló y Cobo (1978a), p. 33. El 20 de mayo de 1671 los pintores Francisco de Berjes, como fiador, y Pedro Berjes, como principal, se obligaban a realizar una pintura de dos varas y media de alto y de ancho siete cuartas del rey y la reina para el altar mayor de la iglesia del Convento de San Cayetano, con motivo de la canonización de dicho santo.

[331] Angulo Iñiguez (1962), pp. 71 – 72.

[332] [Catálogo] (1986), p. 318.

[333] [Catálogo] (1986), p. 318. Y [Catálogo] (1991), p. 128.

[334] Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 97.

[335]Rodríguez G. de Ceballos (2000).

[336] [Catálogo] (1986), p. 318.

[337] Moran Turina (1980), p. 157.

[338] Young (1984), pp. 488 – 493.

[339] Young (1984), pp. 488 – 493.

[340] Gaya Nuño (1958), pp. 128-129. Cataloga la pintura de la Hampton Court como de Carreño de Miranda.

[341] Young (1984), p. 492.

[342] L. Kagane (1997), pp. 97 y 98.

[343] [Catálogo] (1963b), nº 111.

[344] Young (1986), pp. 126 – 130.

[345] Camón Aznar (1977), pp. 448 – 451.

[346] Moran Turina (1980), p. 154. Véase también Minguez (1991), pp. 71 – 83.

[347] Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 98.

[348] Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 98.

[349] Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 98.

[350] Young (1986), p. 128.

[351] Young (1986), p. 128.

[352] L. Kagane (1997), y Pemán (1964).

[353] Angulo Iñiguez (1962), pp. 71 – 72.

[354] Gutiérrez Pastor (1984), p. 72.

[355] Pascual Chenel (2005), p. 180.

[356] Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 99.

[357] Peman (1964), pp. 27 – 30.

[358] Wethey y Sunderland Wethey (1966), p. 16.

[359] Wethey y Sunderland Wethey (1966), p. 16.

[360] [Catálogo] (1986), p. 105. Pérez Sánchez (2000), p. 304.

[361] Pérez Sánchez (1966), p. 311.

[362] Palomino de Castro (1724/1988), p. 567.

[363] AGP expedientes personales 706/1. En el expediente de José de Mora se halla un informe de Gaspar de la Peña con fecha de 18-11-1672. En el que afirma conocer a José de Mora "desde hace más de doce años en la ciudad de Granada y después lo vi en esta corte abra tres poco más o menos".

[364] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319. Ponz (1793/1988), tomo V, pp. 60 –61. Llaguno Amirola (1973), p. 58. Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288.

[365] Serrano Fatigati (1909), p. 222. Publica una fotografía que es la única imagen que conservamos de las dos esculturas.

[366] Palomino de Castro (1724/1988). [Catálogo] (1986), p. 96. Son dos cuadros que se conservan en el Museo Cerralbo de Madrid.

[367] Blanco Mozo (2003), p. 85. La escritura tiene fecha de 25 de septiembre de 1659.

[368] Ponz (1793/1988), p. 61. Valdivieso (1992), p. 204.

[369] Agulló y Cobo (1987), p. 19, nº 408. "Otra traza de retablo del mismo autor con una Trinidad de la tierra, Sueño de San Joseph y debajo Christo difunto en un sepulcro"

[370] Sullivan y Mallory (1982), nº 19. Sitúa la pintura hacia 1670. [Catálogo] (1986), p. 98. Pérez Sánchez es el que más se aproxima al relacionarlo con las pinturas de Aldeavieja, que se fechan en 1662. Valdivieso (1992), p. 204. La data en 1665. Brown (1998), p. 239. Brown la fecha en los primeros años de la década de 1670.

[371] Agulló y Cobo (1997), pp. 38 – 39.

[372]Agulló y Cobo (1997) sólo cita y publica la obligación del 26 de noviembre de 1663, en la que Herrera Barnuevo y Sebastián Franco se obligaban con Pedro de la Torre y Juan Fernández a que estos últimos realicen el retablo. AHPM Protocolo 10476, fº 204. Anteriormente el 15 de noviembre de 1663 Herrera Barnuevo y el tesorero de la congregación Sebastián Franco reciben poder para elegir una de las trazas realizadas para el retablo, concertar precios y calidades. AHPM Protocolo 10476, fº 213 –214. Posteriormente se contrata la realización del pedestal de mármol de San Pablo para el retablo en la forma en que dijere Sebastián de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales.

[373] Blanco Mozo (2003), p. 85.

[374] Agulló y Cobo (1997), p. 39. El 11 de junio de 1664 se obligaban a dorarlo Juan de Villegas y Francisco de Haro, y se comprometían a ser pagados en tres pagos, siendo Herrera Barnuevo el encargado de declarar al menos en el segundo plazo si el dorado se ajustaba a lo acordado.

[375] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319. Ponz (1793/1988), tomo V, p. 140. Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 288. Mientras que Palomino y Ponz aluden a una imagen de San Antonio, Ceán erróneamente afirma que se trata de una talla de San José.

[376] Palomino de Castro (1724/1988), p. 319.

[377] Valdivieso (1978), pp. 72 – 73.

[378] Pérez Sánchez (1978), en la crítica del libro de Valdivieso, *AEA,* 1978. Considera que la pintura es italiana.

[379] Ceán Bermúdez (1800/1965), p. 287.

[380] Ceán Bermúdez (1800/1965).

V. CRONOLOGÍA

1607 27/Diciembre. Antonio de Herrera y Sebastiana Sánchez, padres de Sebastián de Herrera, se casan en la parroquia de San Martín de Madrid. Cruz Valdovinos, (1989) p. 201.

1613 6/Enero. Antonio de Herrera y Gabriel Díaz Rojo compran unas casas en la calle de la Ballesta. AHPM Pº 11821, fº 69vº.

1613 20/Marzo. Antonio de Herrera y Gabriel Díaz Rojo dividieron a la mitad las casas que compraron en la calle de la Ballesta. AHPM Pº 11821, fº 69vº.

1619 4/Mayo.Es bautizado Sebastián, hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, en la Parroquia de San Martín de Madrid. ADPSM, Libro de Bautismos nº 8, fº 199 v.

1624 13/Febrero. Gabriel Díaz Rojo da poder a Antonio de Herrera y Juan Sánchez para que arrienden unas casas en la calle Ballesta. Cruz Valdovinos, (1989) p. 204.

1625 24/Enero. Se concede a Antonio de Herrera la merced de escultor del rey. AGP exp. pers. 506/17 y 1084/9.

1625 3/Agosto. Se dio la certificación de la plaza de escultor a Antonio de Herrera. AGP exp. pers. 1084/9.

1627 17/Julio. Carta de asiento por la que Antonio de Herrera se compromete a tener como aprendiz a Juan de Amayuelas. Cruz Valdovinos, (1989) p. 205.

1627 31/Diciembre. Se hace merced a Antonio de Herrera del oficio de Aparejador de Carpintería, con efectos económicos desde el 5-10-1627. Azcarate, (1962a) p. 539.

1631 4/Enero. Memorial de Antonio de Herrera en el que abandona el cargo de aparejador. Blanco Mozo, (2002) p. 271.

1633 18/Octubre. Sebastián de Herrera, estudiante, aparece en una escritura como testigo en la que Sebastián Sánchez otorga poder a

Antonio de Herrera para pleitear. Cruz Valdovinos, (1989) p. 206.- AHPM Pº 4862, fº 362vº.

1635 28/Abril. Juan Sánchez se obligó a realizar una de las cinco figuras de la ermita de San Jerónimo, la escultura de Venus. Aparece en la escritura Sebastián de Herrera como testigo. Cruz Valdovinos, (1989) p. 206. AHPM Pº 4863, fº 126.

1635 29/Abril. Domingo Esteban se compromete a entregar a Antonio de Herrera una piedra de Tamajón. Vuelve a aparecer como testigo Sebastián de Herrera. Cruz Valdovinos (1989), p. 206.- AHPM Pº 4863, fº 127)

1642 19/Enero. Sebastián de Herrera y Gerónima Godoy se casan en la parroquia de San Martín de Madrid. ADPSM, Libro de Matrimonios nº 5, fº 153 vº.

1643 26/Enero. Vuelve Antonio de Herrera a servir como aparejador de carpintería, con ocho reales. AGP exp. pers. 506/15.

1646 3/Agosto. Antonio de Herrera, padre de Sebastián de Herrera fallece y es enterrado en la iglesia de San Basilio de Madrid, testó ante el escribano del rey Francisco Mansilla. Blanco Mozo (2003) p. 83.

1646 8/Agosto. Sebastián de Herrera da poder para que, en su ausencia de esta corte, se realice el inventario, tasación y almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de su padre. Agulló y Cobo, (1978b) p. 90.

1646 3/Octubre. Sebastián de Herrera y sus hermanos María y Manuel dan poder a su hermano Antonio para que los represente en los pleitos de su padre difunto. Agulló y Cobo (1978b), p. 90.

1646 3/Diciembre. Sebastián de Herrera, junto a su madre y hermanos, dan poder a su hermano Antonio para que liquide las cuentas pendientes del retablo de la iglesia del Casar. Agulló y Cobo (1978b), p. 90.

1647 9/Mayo. Juan Sánchez Barba da poder a su sobrino Antonio de Herrera para que pueda cobrar las cantidades que restan de la herencia paterna. Agulló y Cobo (1978b) p. 143.

1647 14/Octubre. Antonio de Herrera hermano de Sebastián otorga poder para que le representen en unos pleitos que tienen contra él, el convento de Santo Tomás de Madrid, por los réditos de un censo. AHPM Pº 7629, fº 848.

1647 22/Noviembre. Antonio de Herrera otorga poder para que le representen a él y demás herederos de Sebastián Sánchez, por un pleito que tienen los herederos de Martín Cortairi. AHPM Pº 7629, fº 890.

1647 Sebastián de Herrera realiza el retablo de la Virgen de la Herrería. Bustamante (1997), p. 24.

1648 23/Abril. Carta de poder de Sebastián de Herrera a Don Miguel Montero de Espinosa, para que renuncie en su nombre los bienes que le corresponden por la vía paterna a favor de su madre Sebastiana y su hermana María. AHPM, Pº 7630, fº 178.

1648 23/Octubre. Antonio de Herrera, en virtud del poder que le otorgaron los herederos de Sebastián Sánchez, percibe las cantidades que se les debían de las obras de la Casa de El Pardo. AHPM Pº 7642, fº 212.

1648 Se le paga a Sebastián de Herrera cuatro libranzas de 1.900, 1.100, 1.600 y 487 reales por el retablo de la Herrería y 182 reales por la madera. Bustamante (1997), p. 24.- AGP El Escorial leg. 1697.

1649 Se producen desde el 15 de mayo al 19 de octubre libramientos por un total de 12.500 ducados a Sebastián de Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Bernabé de Contreras y Juan Sánchez por las esculturas de los arcos y demás cosas, que se realizan con motivo de la Entrada de Mariana de Austria. APSG, Libros de Sisas, leg. 28, fº 50 – 129, Saenz de Miera (1986).

1649 18/Mayo. Obligación de los cuatro escultores para realizar las esculturas para los arcos que se diseñaron con motivo de la entrada de Mariana de Austria. Chaves Montoya (1992).

1649 21/Julio. Manuel Pereira, Bernabé Contreras y Juan Sánchez dan poder a Sebastián de Herrera para que pida en sus nombres lo librado por el recibimiento de la reina Mariana de Austria. Blanco Mozo (2002), p. 411.

1649 20/Setiembre. Rectificación de la primera obligación de los cuatro escultores para el recibimiento de Mariana de Austria. Chaves Montoya (1992).

1649 Terminan este año los pagos a Sebastián de Herrera por la obra del retablo de la Virgen de la Herrería con 631, 900 y 2.000 reales. Bustamante (1997), p. 24.- AGP El Escorial, leg. 1697.

1650 5/Febrero. Antonio de Herrera recibe 13.600 reales en razón de lo que se le debía a Sebastián Sánchez. AHPM Pº 7642, fº 600.

1651 24/Febrero. Sebastián de Herrera es testigo en un poder para testar de Angela Seseña viuda del pintor Pedro Nuñez del Valle. AHPM Pº 6064, fº 64.

1651 2/Marzo. Es testigo Sebastián de Herrera en el testamento de Angela Seseña, viuda del pintor Pedro Nuñez del Valle. De Antonio (1974a), p. 162.

1651 15/Setiembre. Sebastián de Herrera tasa las pinturas del presbítero Alonso de Villafranca, se alude a él como pintor y arquitecto. Burke y Cherry (1997) p. 1619.

1651 18/Octubre. Francisca Caxa viuda de Diego Ruiz Venturial, ha de percibir unas cantidades que le adeuda Matías de Orellana, caballero de la orden de Santiago. AHPM Pº 7219, fº 676 – 677.

1652 1/Marzo. Testamento de doña Juana de la Barreda, en el que se nombra como testamentario a su yerno Sebastián de Herrera. AHPM Pº 7631, fº 1129.

1653 25/Junio. Testamento de Gerónima de Godoy y la Barreda esposa de Sebastián de Herrera. AHPM Pº 7632, fº 185– 186.

1653 27/Junio. Gerónima de Godoy, esposa de Sebastián de Herrera fallece y es enterrada en los Recoletos Agustinos de Madrid. Fernández García (1995), p. 91.

1653 6/Octubre. Francisca Caxa viuda de Diego Ruiz Venturial, se obliga a recibir unas cantidades que le adeuda Pedro Zapata, caballero de la Orden de Santiago. AHPM Pº 6037, fº 388 - 389.

1653 Realizó la Capilla de Guadalupe.Wethey, (1966).

1654 1/Julio. Sebastián de Herrera es testigo en el testamento de Bernabé de Contreras y firma por su viuda María de Seseña. Agulló y Cobo (1978b), p. 43.

1655 14/Febrero. La Catedral de Toledo libra a Sebastián de Herrera 200 reales por una traza para el trono de la Virgen del Sagrario. Pérez Sedano (1914), p. 104.

1655 8/Octubre. Antonio de Herrera otorga poder para un pleito que tiene contra él el convento de Agustinos Recoletos, respecto al retablo del altar mayor que se obligó hacer Sebastián de Herrera AHPM Pº 7632, fº 844.

1656 24/Mayo. Sebastián de Herrera y su hermano Manuel de Herrera ceden a su hermano Antonio lo que les correspondía de la testamentaria de su padre y hermana. AHPM Pº 6533, fº 386 – 387.

1656 30/Julio. Es bautizada en la parroquia de San Sebastián de Madrid Mª Margarita, hija de Sebastián de Herrera y de Francisca Caxa, que había nacido el día 20 de dicho mes. Fernández García (1995), p. 91.

1657 24/Julio. Es bautizado en la parroquia de San Sebastián de Madrid Francisco Ventura, hijo de Sebastián de Herrera y de Francisca Caxa, que había nacido el día 15 de dicho mes. Fernández García (1995), p. 91.

1657 20/Diciembre. Se libraron a Joseph de Villareal 2.200 reales y 800 reales a Sebastián de Herrera en la obra de la Capilla de San Isidro. Wethey (1958) p. 16.

1658 14/Enero. Antonio de Herrera otorga poder a Antonio de Pereira, residente en Granada, para que solicite las cantidades de una libranza en los réditos de un juro. AHPM Pº 7633, fº 288.

1658 26/Diciembre. Sebastián de Herrera es testigo en las informaciones para la concesión del hábito de Santiago a Diego de Velázquez. Corpus Velazqueño (2000), p. 385.

1658 Julio. Se pagaron ciertas cantidades a los oficiales que hicieron el retablo de Diego Gómez de Sandoval, de la capilla de Jesús, María y José, por su dorado, pintura de la pared, reja y pinturas del retablo. AHN, Sección Clero, libro 265.

1659 25/Setiembre. Sebastián de Benavente se obliga a realizar el retablo de la capilla de San José del Convento de Santo Tomás de Madrid, cuya traza debió ser dada por Sebastián de Herrera. Blanco Mozo (2003), p. 85.

1660 15/Enero. Antonio de Herrera otorga un poder para testar a su hermano Sebastián de Herrera. Tovar (1975), p. 104.

1660 22/Enero. Antonio de Herrera fallece en la calle de la Magdalena, es enterrado en San Felipe. Tovar (1983), p. 486.

1660 24/Enero. Se abre el testamento de Antonio de Herrera. Tovar (1975), p. 104.

1660 Junio. Se presenta Sebastián de Herrera como candidato a fiel procurador de los caballeros hijosdalgo de la Parroquia de San Sebastián. Blanco Mozo (2002), p. 453.

1660 19/Octubre. Es bautizada Francisca Mª Plácida Micaela Gerónima Theressa, hija de Sebastián de Herrera y de Francisca Caxa, que había nacido el día 5 de dicho mes. Fernández García (1995), p. 91.

1660 25/ Noviembre. Sebastián de Herrera y Francisca Caxa mantienen dos pleitos por unas cantidades que se le adeudaban a ella. AHPM Pº 6071 fº 463 – 464 y 561.

1660/1662 Sebastián de Herrera interviene en las obras de renovación de las fuentes en el Jardín de la Isla del Real Sitio de Aranjuez. Sancho, (2000) p. 33.

1662 16/Enero. Se realizó un trono para la Virgen de Gracia, cuya traza fue dada por Sebastián de Herrera. Barrio Moya (1983), p. 409.

1662 15/Enero. Sebastián de Herrera es nombrado Maestro Mayor de obras del Rey, comenzando a ejercer este cargo el 1 de febrero. Azcarate (1962a), p. 533.

1662 18/Febrero. Sebastián de Herrera había pagado los 75.000 maravedíes de la media anata. AGP exp. pers 507/40.

1662 26/Febrero. Se registra en las cédulas reales el cargo de Maestro Mayor, que lo disfrutará desde el 1 de febrero de este año. Wethey, (1958) p. 14

1662 Marzo. Sebastián de Herrera y Bartolomé Zombigo estaban en Toledo. Sancho (2000), p. 33.

1662 23/Marzo. Es bautizado Sebastián Guillermo Nicolás hijo de Sebastián de Herrera y de Francisca Caxa, que había nacido el día 11 de dicho mes. Fernández García (1995), p. 91.

1662 14/Abril. Sebastián de Herrera da las trazas y condiciones para el Ochavo de la Capilla de Atocha. Tovar (1975), pp. 105 y 114.

1662 21/Mayo. Interviene en la repartición de los balcones de la plaza Mayor para las fiestas de toros celebradas en honor de San Isidro. Biblioteca del Palacio Real, II/1606 bis, f. 227r-230v.

1662 14/Junio. Paga 32.584 maravedíes de la media anata correspondiente al cargo de Ayuda de la Furriera que se le ha concedido. Tovar (1975), p. 105.

1662 2/Octubre. Sebastián de Herrera da las trazas y condiciones para el retablo y pedestal de la Capilla de Atocha, que estaban firmadas el 27 de septiembre. Tovar (1975), p. 115.

1662 3/Noviembre. Escritura de obligación de la construcción de la Capilla de la V.O.T., según la traza dada por el Padre Francisco Bautista y Sebastián de Herrera. Tovar (1975), p. 105.

1663 23/Febrero. Se concede a Sebastián de Herrera la vivienda que poseía Martínez del Mazo en la Casa del tesoro.AGP Exp. Personales 507/40.

1663 13/Marzo. Es bautizado Antonio Eugenio Micael Joseph, hijo de Sebastián de Herrera y de Francisca Caxa, que había nacido el día 5 de dicho mes. Fernández García (1995), p. 91.

1663 30/Marzo. Tasa las pinturas que quedaron a la muerte de Alonso Carbonel. Blanco Mozo (2002), p. 450.

1663 15/Noviembre.Se da poder a Sebastián de Herrera y Sebastián Franco para que elijan una de las trazas y concierten precios y calidades para el retablo de la capilla del Santo Cristo de la Salud, de la iglesia del Hospital de Antón Martín. AHPM Pº 10476, fº 204.

1663 26/Noviembre.Pedro de la Torre se obliga a realizar el retablo de la capilla del Santo Cristo de la Salud, de la iglesia del Hospital de Antón Martín, según la traza firmada por Sebastián de Herrera. Agulló y Cobo (1997), p. 38 y 39.

1664 8/Julio. Sebastián de Herrera solicita sin éxito la plaza de palacio, alegando que sus antepasados llevaban 150 años al servicio del rey y que tenía ocho hijos. Zarco del Valle (1870), p. 234.

1664 11/junio. Sebastián de Herrera aparece como el encargado de revisar y firmar el pago del dorado del retablo de la capilla del Santo Cristo de la Salud. Agulló y Cobo (1997), pp. 39 y 40.

1665 23/Octubre. Paga a Clemente de Ávila 6.000 reales por pintar el túmulo. Orso (1989), p. 65.

1665 4/Noviembre. Realiza un dibujo de Carlos II, a la edad de 4 años.

1665 25/Noviembre. Se le nombró Maestro Mayor de las Obras de la Villa. Cayetano (1989), p. 52.- APSG, Libros de Sisas, leg. 112, fº 26.

1665 7/Diciembre. Firma una libranza de 200 reales a favor de Pedro de Villafranca por las láminas de las honras de Felipe IV, que estaba abriendo. Orso (1989), p. 112.

1665 19/Diciembre. Realiza dos tanteos para las reformas del Alcázar de Madrid: uno para el sobradillo donde duermen los soldados y otro de los reparos de la posada del Mayordomo. AGP SA leg. 711.

1666 20/Febrero. Sebastián de Herrera afirma haber visto los reparos que se han hecho en el Puente de Toledo por Francisco Rodríguez. AV ASA 1-154-18.

1666 28/Abril. Redactó un informe de los reparos que necesita la Cárcel de Corte. Tovar (1975), p. 119.

1666 31/Mayo. Manuel de Herrera es nombrado conserje de El Escorial, tras la muerte de Manuel Cobos. Tovar (1975), p. 102.

1666 22/Julio. Sebastián de Herrera ha visto el Puente de Toledo y las reparaciones. AV ASA 1-154-18.

1666 20/Agosto. Presenta una memoria de la ampliación del edificio de la Cárcel de Corte. Tovar (1975), p. 119.

1666 17/Setiembre. Tasó las esculturas y los muebles del inventario de ese año del Alcázar de Madrid. Orso (1986), p. 6.

1666 17/Setiembre. Se le otorga una ración de cámara. Tovar (1975), p. 105.

1666 28/Octubre. Tasa las obras realizadas en la Cárcel Real. Tovar (1975), p. 119.

1666 28/Diciembre. Se plantea que Sebastián de Herrera haga una traza para la urna de plata de la Capilla Real, este encargo se va a largar hasta 1670. Barrio Moya (1981).

1666 21/Noviembre. Manuel de Herrera prorroga el pago de la media anata por la merced de Conserje. Tovar (1975), p. 102.

1667 12/Febrero. Se registra en las cédulas reales el cargo de Pintor de Cámara que se le concedió. Wethey (1958), p. 14.- Azcarate (1960), p. 384.

1667 21/Febrero. Manuel de Herrera solicita la plaza de ayuda de la furriera que quedó vacante por muerte de Juan Bautista del Mazo. Tovar (1975), p. 102.

1667 2/Marzo. Juan Carreño solicita la plaza de Pintor de Cámara en ausencia y enfermedad de Sebastián de Herrera. [Catálogo] Juan Carreño (1985).

1667 6/Marzo. Sebastián de Herrera intercede para que su hermano Manuel pueda mantener a la vez el oficio de ayuda de la furriera con el de conserje de El Escorial. Tovar(1975), p. 102.

1667 20/Marzo. Tasa las obras de la Cárcel Real en 240.000 reales. Tovar (1975), p. 119.

1667 9/Julio. Tasa las obras de la Cárcel Real en 340.000 reales. Tovar (1975), p. 119.

1667 25/Agosto. Sebastián de Herrera, Pintor de Cámara es citado en el testamento de Alonso Cano. Wethey (1953), p. 125.

1667 28/Setiembre. Entre las cartas de un servidor del Cardenal Barberini, se hace referencia a que Sebastián de Herrera era el encargado de colocar en el Alcázar ciertas obras de arte. Muñoz García (1999), p. 578.

1667 5/Noviembre. Se vuelve a aludir a Sebastián de Herrera como la persona que decide donde disponer cada objeto y regalo. Muñoz García (1999), p. 578.

1667 18/Diciembre. Tasa las obras de la Cárcel Real en 15.500 ducados. Tovar (1975), p. 119.

1668 12/Febrero. Redactó las condiciones con las que se tiene que ha de hacer el Mesón y Bodegón del Posito Nuevo.Tovar (1982), p. 35.

1668 29/Febrero. Sebastián de Herrera afirma haber visto el paredón del parque y aconseja unas reparaciones. Alude a que padece unas cuartanas. (AV ASA 1-472-1)

1668 18/Marzo. Solicita que se le descuente en sus gajes lo que debe de la media anata por la merced de Pintor de Cámara. Zarco del Valle (1870), pp. 234-237.

1668 20/Marzo. Realiza una traza para una casa de los sacerdotes, lindante con la parroquia de San Pedro de Madrid. AHN Sec. Clero, 19700.

1668 23/Marzo. Se tiraron los cordeles para la obra de la casa de los sacerdotes en presencia de Sebastián de Herrera y Bernardo Sagrameña. AHN Sec. Clero, 19700.

1668 3/Abril. Sebastián de Herrera tasó en 3.210 reales unas pinturas del Posito Nuevo. Tovar (1982), pp. 33-34.

1668 8/Abril. Sebastián de Herrera y el Padre Francisco Bautista tasan las obras de la Cárcel Real en 86.600 reales. Tovar (1975), p. 119.

1668 20/Abril. Se le concede el descuento de la media anata por el oficio de Pintor de Cámara. Zarco del Valle (1870), p. 234-237.

1668 30/Junio. Afirma haber visto la obra del alcantarillado que se hace para reparar el paredón del parque. AV ASA 1-472-1.

1668 3/Julio. Bartolomé Zombigo se obliga a realizar el retablo de la Capilla del Cristo de San Ginés conforme a la traza de Sebastián de Herrera. Kreisler Padin (1929), p. 340.

1668 16/Julio. Sebastián de Herrera realiza las trazas y monteas para la construcción de la iglesia del monasterio de Montserrat. Tovar (1975), p. 108.

1668 12/Setiembre. La Junta reconoce a dos pintores con gajes a Sebastián de Herrera y Francisco Rizi, y a dos ad honorem. AGP exp. pers. 2647/7.

1668 11/Octubre. Sebastián de Herrera reconoce que se ha hecho, según su traza, la portada principal de la Casa del Posito Nuevo. Tovar (1982), p. 94.

1668 6/Noviembre. Se declara que el 5 de mayo se dispuso que, a Sebastián de Herrera se le descontase de los gajes la media anata del oficio de Pintor de Cámara. AGP exp. pers. 507/40.

1668 26/Noviembre. En las cédulas reales se declara lo que debe Sebastián de Herrera por la media anata de Pintor de Cámara. Wethey (1958), p. 14.

1668 Sebastián de Herrera estimó la compra que se realizó de unos ángeles y alhajas de mano de Pompeo Leoni, para el retablo del Cristo de San Ginés. Kreisler Padin (1929), p. 340.

1668 Sebastián de Herrera constató la tercera medida y tasación que se realizó de la obra de la Capilla de la V.O.T. Tovar (1983), pp. 308-310.

1668 Los Reyes de España regalaron al Conde de Sandwich dos retratos pintados por Herrera Barnuevo de Carlos II y Mariana de Austria. Malcolm (2003).

1669 20/Febrero. Sebastián de Herrera alude a que su enfermedad no le impide asistir a las obras de la Cárcel Real. Cayetano (1989), p. 55

1669 10/Marzo. Se dio un vestido de raso a Sebastián de Herrera por lo que ha trabajado en la traza del retablo de la Capilla del Cristo de San Ginés. Kreisler Padin (1929), p. 340.

1669 24/Mayo. Afirma que se le debe el sueldo correspondiente a dos años de ocupación del oficio de Maestro Mayor de Madrid a razón de 80.000 maravedíes cada año, dice que se encuentra con falta de salud. Cayetano (1989), p. 56.

1669 7/Diciembre. Manuel de Herrera otorga poder para testar a Sebastián de Herrera. Tovar (1975), p. 106.

1669 8/Diciembre. Manuel de Herrera fallece en la Casa del Tesoro y es enterrado en Alcalá de Henares. Tovar (1975), p. 106.

1669 12/Diciembre. Solicita la plaza de Conserje de El Escorial, tras la muerte de su hermano Manuel. Wethey (1958), p. 14.

1669 15/Enero. Se proponen los candidatos para el cargo de Conserje de El Escorial. Wethey (1958), p. 14.

1670 22/Enero. Sebastián de Herrera tasa las pinturas de Don Blasco de Loyola, caballero de la Orden de Santiago. Burke y Cherry (1997), p. 627.

1670 11/Mayo. Sebastián de Herrera propone que se realice un nuevo Puente de Toledo, dando el mismo en un futuro las condiciones. AV ASA 1-154-18.

1670 12/Julio. Poder que otorgaron Sebastián de Herrera y Francisca Caxa, para unos pleitos sobre una herencia de la mujer. Tovar (1975), p. 106.

1670 30/Agosto. Carta de poder de Sebastián de Herrera y su mujer para que se les representen en unos pleitos que tienen en Alcalá la Real y Priego. Tovar (1975), p. 106.

1670 13/Setiembre. Sebastián de Herrera da una de las condiciones para el Puente de Toledo. Navascués (1966), p. 56.

1671 12/Enero. Da las condiciones para el reparo que se ha de hacer del paredón del parque, junto a la puerta del camino del Pardo. Barbeito (1992), p. 197.

1671 17/Enero. Mide y tasa la obra del Hospital de Nª Sª Monserrat. Tovar (1975), p. 119.

1671 29/Marzo. Sebastián de Herrera dio poder para testar. Tovar (1975), p. 107.

1671 29/Marzo. Sebastián de Herrera Barnuevo fallece en la Casa del Tesoro y es enterrado en el Colegio Imperial de Madrid. Tovar (1975), p. 107.

1671 31/Marzo. El Duque de Pastrana afirma que Sebastián de Herrera no conocía la práctica del oficio de Maestro Mayor. Tovar (1975), p. 101.

1671 31/Marzo. Se nombra a Juan Ignacio de Herrera, hijo mayor de Sebastián de Herrera, conserje de El Escorial. AGP exp. pers. 507/19.

1671 4/Abril. Se concede a la viuda de Sebastián de Herrera 400 ducados por el cargo de Maestro Mayor que ejerció. AGP Cédulas Reales, tomo XV, fº 398 –399

1671 6/Abril . Juan Carreño de Miranda sucede a Sebastián de Herrera en el puesto de Pintor de Cámara. [Catálogo] Juan Carreño (1985).

1671 14/Abril. Gaspar de la Peña sucede a Sebastián de Herrera en el puesto de Maestro Mayor de las Obras Reales. Tovar (1975).

1671 13/Julio. Se nombra a Diego de Silva para que ejerza en la minoría de Juan Ignacio de Herrera como conserje de El Escorial. Agulló y Cobo (1981), p. 106.

1671 10/Octubre. Testamento que realizó la viuda de Sebastián de Herrera en virtud del poder que le concedió su marido. Tovar (1975), p. 107.

1671 18/Noviembre. Se otorga a Juan Ignacio de Herrera el cargo de conserje de El Escorial, y que lo goce desde el 31 de marzo de dicho año. AGP Cédulas Reales, tomo XV, fº 398 – 399.

1672 26/Abril. Juan Ignacio de Herrera reclama cantidades que se le deben por el oficio de conserje de El Escorial. Tovar (1975), p. 107.

1672 18/Noviembre. José de Mora solicita la plaza de escultor del rey con los mismos goces que tuvieron Antonio de Herrera y sus sucesores. AGP exp. pers. 706/1

1673 24/Febrero. Se realiza la venta de unas casas de la Calle de la Ballesta, que quedaron tras la muerte de Sebastián de Herrera, para poder hacer frente al pago de 3.000 ducados para que su hija Margarita tome los hábitos Tovar (1975), p. 107.

1673 Don Manuel Mollinedo y Angulo obispo del Perú entre sus bienes inventariados en Lima, tenía dos pinturas grandes de Carlos II y Mariana de Austria de Sebastián de Herrera. De Mesa – Gisbert (1982), p. 119.

1674 1/Febrero. Se pagan a sus herederos 168.435 maravedíes en razón de la libranza despachada del salario que Sebastián de Herrera disfrutaba por el cargo de Maestro Mayor de las obras de El Buen Retiro. Tovar (1975) .- AHPM Pº 11818, fº 114.

1675 23/Noviembre. Se adeudan las cantidades de 116.325 maravedíes por los gajes del oficio de ayuda de la furriera, que Sebastián de Herrera no había percibido desde enero de 1667 a fin de marzo de 1671 y 75.150 maravedíes de los gajes de la plaza que se dio a Francisca Caxa, desde el 5-4-1671 a fin de diciembre de 1673. Tovar (1975), p. 107.

1675 25/Noviembre. Ignacio y Sebastián solicitan nombrar a su madre Francisca Caxa curadora, para que puedan cobrar las cantidades que se les adeudan. Tovar (1975), p. 107.

1708 18/Abril. En el inventario de los bienes de Don Andrés González Bricianos, tras su fallecimiento, aparece una cruz de madera con Cristo pintado original de Sebastián de Herrera. Barrio Moya (1995), p. 38.

1708 20/Junio. Manuel de Herrera hijo de José de Herrera solicitó la plaza de ayuda de la furriera del Buen Retiro. AGP exp. pers. 507/37.

1717 20/Setiembre. José de Herrera solicita la plaza de ayuda de la furriera. Tovar (1975), p. 102.

1719 6/Marzo. Se nombra a José de Herrera Veedor y sobrestante del Real Sitio de Aranjuez, suprimiéndole del cargo de Conserje de El Escorial. AGP exp. pers. 507/38.

1723 Se le restituye en el cargo de Conserje de El Escorial y vuelve a pedir el de ayuda de la furriera. AGP exp. pers. 507/38.

1728 10/Diciembre. Se le concede la plaza de ayuda de la furriera sin gajes como la tenía su padre. AGP exp. pers. 507/38.

1729 Manuel de Herrera ejerció como sobrestante de las obras de Aranjuez. Era hijo de Juan Ignacio de Herrera. AGP exp. pers. 507/21.

1730 26/Mayo. En el inventario de la carta de dote de Petronila Antonia de Torres y Bricianos, se tasa una cruz con Cristo difunto pintado de Sebastián de Herrera, que la heredó de su abuelo paterno Don Andrés González Bricianos Agulló y Cobo (1981), pp. 221-222.

1732 20/Mayo. Entre los bienes de una carta de pago a favor de los hijos de Don Manuel Marqueli, aparece un retrato de un hombre con golilla de Sebastián de Herrera. Agulló y Cobo (1981), pp. 225-227.

1733 23/Febrero. Entre los dibujos inventariados a la muerte de Jerónimo Ezquerra, se encontraban varios dibujos atribuidos a Sebastián de Herrera. Agulló y Cobo (1987), p. 19.

1734 14/Febrero. José de Herrera otorgó testamento ante Jacobo Ramos Taboada. AGP exp. pers. 507/38.

1734 19/Octubre. Se concede a José de Herrera la facultad de nombrar a una persona para que le sustituya en el puesto de conserje de El Escorial. AGP exp.pers. 507/38.

1738 3/Febrero. José de Herrera fallece. AGP exp. pers. 507/38.

1750 30/Abril. Entre los bienes de Miguel Antonio Zuaznabar, Consejero de Hacienda de S. M., existían cuatro pinturas de Herrera Barnuevo que formaban parte de un oratorio portátil. Burke y Cherry (1997), p. 1043.

1850 Entre las pinturas de Don Florencio Choquet, se hallaba una de Herrera Barnuevo de la Virgen con el niño sobre cobre. Marqués del Saltillo (1953), p. 242.

VI. CATÁLOGO DE PINTURAS

VI.1. PINTURAS CONSERVADAS, DOCUMENTADAS Y ACEPTADAS

VI.1.1. Retablos y series

1 - 75 *Capilla de la Virgen de Guadalupe*

1653

Descalzas Reales. Madrid.

La capilla de Guadalupe es una hornacina del claustro alto de las Descalzas Reales de Madrid. Está decorada a base de un revestimiento de madera dorada, bronces y espejos pintados al óleo. Hasta 1966 había pasado desapercibida cuando Wethey se la atribuyó a Herrera Barnuevo. Está fechada en 1653 gracias a una inscripción en latín en una cartela: SURGERE, QUAM CERNIS SPECIOSIS CULLIBUS, ARA / MENTIS HONOS, ANIMI PIGNUS, AMORIS OPUS / QUOS HERONINAE SACRAE PEPERERET TRIUMPHOS / MARIAE ADSCRIBIT LAUDIBUS, ARTE POTENS, / FILIA RODULFI PIETATE INSIGNIS, ET ARMIS, / NOBILIOR CHRISTO QUAM DOROTHEA DICAT. / PLENA SUB HOC UNO TOT VIVE NOMINE GESTA / NI MARIA DARET NON HABITURA DECUS. /ANNO M.D.L.III. En su día Wethey afirmó que el conjunto se componía de 68 paneles, pero no tuvo en cuenta ni el espejo de mayor tamaño en el que aparecen unos niños alados, que sirve de fondo a la imagen de bulto de la Virgen, ni otros seis paneles de menor tamaño dispuestos en los laterales de las tres gradas del altar. Por lo tanto el conjunto se compone hoy de 75 espejos.

El programa iconográfico de la capilla se distribuye en dos tipos distintos de paneles: En los espejos de mayor tamaño – veintiún paneles – dispuestos en el intrados del arco se representan a las mujeres fuertes de la Biblia. En los paneles de menor tamaño, distribuidos por las gradas, dosel y frontal del altar se representan jeroglíficos a modo de cualidades de la Virgen y de Cristo, con letreros veterotestamentarios que esclarecen su significado. De la cartela se deduce que esta capilla fue promovida por Sor Ana Dorotea, hija del Emperador Rodolfo II. Wethey apuntó que cómo fuente iconográfica para la representación de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento se uti-

lizó el libro de M. Carrillo *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento* de 1623. Para la descripción de los espejos se sigue el trabajo de Wethey, menos en algunas salvedades.

Bibliografía: Wethey y Sunderland Wethey (1966), pp. 15 – 34; Wethey y Sunderland Wethey (1967), pp. 12 – 21; *Retablos de la Comunidad de Madrid* (1995), pp. 232 – 233.

Figs. 41 - 45

41. *Puertas cerradas de la Capilla de Guadalupe*. Descalzas. Madrid.

42. *Vista general de la capilla de Guadalupe*. Descalzas. Madrid.

43. *Altar de la Capilla de Guadalupe.*

44. *Detalle del panel frontal del altar.* Descalzas. Madrid.

45. *Detalle de las aguilas que rematan la portada de la capilla de Guadalupe*. Descalzas. Madrid.

1. ***Inmaculada***

31 x 42 cm.

óleo/espejo.

Este es el único panel de formato octogonal, colocado en el frontal del altar. La capilla, a pesar de dedicarse a la Virgen de Guadalupe, tiene un panel dedicado a la Inmaculada Concepción, cuyos atributos y símbolos se distribuyen por los espejos menos visibles de la capilla, como son los laterales de las gradas y del dosel. En el aparece María sobre la luna, con túnica rosada y manto azul que se arremolina alrededor de ella, con los brazos abiertos y con el pie derecho se apoya en el dragón. En torno al resplandor que emana de la Inmaculada se distribuyen querubines y un niño alado que porta la cartela con la inscripción.

Inscripción: "INIMICITIAS PONAM INTER TE ET MULIEREM ET SEMEN TUUM ET SEMEN ILLIUS IPSA CONTERET CAPUT TUUM". Génesis 3: 15.

Fig. 46

46. *Inmaculada*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.1)

2. ***Abigail***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Se representa a Abigail en el momento en el que intercedió ante David para que bajase su espada y no se vengase de Nabal esposo de Abigail, por la afrenta que le había hecho. Carrillo aborda las virtudes de este personaje en el elogio XXVII de su libro.

Inscripción: "PIA INTERCEDIT" Libro de Samuel I – 25.

Fig. 47

3. ***Rebeca***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Isaac bendiciendo a Jacob, en vez de a Esau. Su madre Rebeca es cómplice del engaño, a la que se dedica el Elogio VII de la obra de Carrillo.

Inscripción: "MALEDICTIO ABOLITA" Génesis 27.

Fig. 48

47. *Abigail.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.2)

48. *Rebeca*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid (Cat.3)

4. ***Abisag***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Abisag sentada con flores en el regazo. Se la dedica el elogio XXXIII del libro de Carrillo.

Inscripción: "NOSTRA SERVAVIT DILECTO" Reyes I – 1.

Fig. 49

5. ***María hermana de Moisés***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Aparece sentada tocando una especie de laúd. El elogio XIV se refiere a ella.

Inscripción: "SUFICIT PROFACIE" Éxodo 15.

Fig. 50

6. ***Saba***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

En este panel se representa a Saba junto al rey Salomón sentado en su trono. Carrillo la dedica su elogio XXXVI.

Inscripción: "PRO NOBIS DEI INDIVIDUA" Reyes I – 10.

Fig. 51

7. ***Esther***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Ester arrodillada ante el rey Asuero sentado en su trono. Para este panel Herrera Barnuevo repite el modelo del dibujo de Esther de la Capilla del Buen Consejo del Colegio Imperial de Madrid (Madrid. Biblioteca Nacional), que utilizará después para dicha obra, como hiciese con los otros tres diseños de mujeres fuertes de la capilla jesuita. A diferencia de los modelos

49. *Abisag*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.4)

50. *María hermana de Moises*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.5)

51. *Saba.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.6)

de esos tres dibujos, Esther es el que más se ha modificado. Quizá esto se deba, a que en el panel no aparezca Esther de forma aislada como ocurre con Judit, Debora o la Madre de Sansón, sino que forma escena con el rey Asuero. De ahí que sea necesario leves matices en el rostro y manos para poder crear una única escena narrativa. Carrillo la ensalza en el elogio XLVI.
Inscripción: "PRO SERVENTIBUS POSTULAT" Ester 2.

Fig. 52

8. *Judith*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

De esta pintura en la que aparece Judith con la cabeza degollada de Holofernes, se ha conservado un dibujo en la Biblioteca Nacional, en el que un niño alado vuela portando una cartela con la inscripción "PROPRIOS PROTEGIT." (Barcia, 1906, nº 398). Fue identificado por Wethey como el diseño previo para la pintura sobre espejo de *Judith* de la Capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales. Es él único panel de las mujeres fuertes en el que la cartela es portada por un geniecillo. Este espejo repite el mismo modelo femenino

52. *Ester.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.7)

de Judit del dibujo de la Capilla del Buen Consejo (Madrid. Biblioteca Nacional). Se la dedica el elogio XLIII.

Inscripción: "PROPRIOS PROTEGIT" Judith 8.

Fig. 53

9. *Jael*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Se representa el momento en que Jael clava un clavo a Sisara en su cabeza. De este panel se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid el dibujo preparatorio. En un principio Barcia, Trapier y Wethey, ante el desconocimiento de la existencia de la Capilla de Guadalupe, pensaron que se trataba de uno de los dibujos para la decoración de la bóveda y cúpula de la capilla del Buen Consejo del Colegio Imperial, sin percatarse de que dicho dibujo difería en formato y dimensiones de los cuatro dibujos trapezoidales que se han conservado de la Capilla del Buen Consejo ni que tampoco aparecía un niño alado con la cartela alusiva al personaje representado o Jael sobre una base de nubes. El dibujo es un estudio previo muy acabado, que apenas difiere de la obra final sobre el espejo. (Barcia, 1906, nº 390.- Trapier, 1941,

53. *Judit*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.8)

lam. 34.- Wethey, 1954, lam. 3; Wethey, 1958, Pérez Sánchez, 1991, p. 152). Se ensalzan sus virtudes en el elogio XVIII.

Inscripción: "STERNIT HOSTES" Jueces 4.

Fig. 54

10. *Madre de Sansón*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

La madre de Sansón recostada en un león con el sol en la mano. Herrera Barnuevo repite la misma figura que utilizó para los estudios previos de la Capilla del Buen Consejo del Colegio Imperial (Madrid. Biblioteca Nacional). Carrillo le dedica el elogio XXII.

Inscripción: "SPLENDOR ET ROBUR" Jueces 13: 2.

Fig. 55

54. *Jael*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat. 9)

11. *Deborah*

óleo/espejo. 31 x 40 cm.

Debora sentada portando una palma. Herrera Barnuevo volvería a reaprovechar estos modelos en los diseños para los plementos de la Capilla del Buen Consejo (Madrid. Biblioteca Nacional), repitiendo el mismo modelo femenino. Carrillo alude a Debora en el elogio XVII.

Inscripción: "REGIT ET TRIUMPHAT" Jueces 4: 4

Fig. 56

12. *Sara*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

En este panel aparece Sara con Isaac en su regazo, mientras aparta a Ismael. Sus virtudes se ensalzan en el Eloigo IV.

Inscripción: "SCHISMATA SEPARAT" Génesis 17.

Fig. 57

55. *Madre de Sansón*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.10)

56. *Debora*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.11)

13. *Raquel*

óleo/espejo. 31 x 40 cm.

Raquel con sus dos hijos Benjamín y José. A ella se alude en el elogio VIII de Carrillo.

Inscripción: "AUGET ET DITAT" Génesis 30.

Fig. 58

14. ***Viuda de Sarefta***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

La viuda de Sarefta ofreciendo a Elías un poco de pan y agua. Se conserva el dibujo preparatorio de este panel en el Museo del Louvre (inv. nº RF 42639). Este diseño de formato rectangular que no llegó a conocer Wethey, fue identificado por Brown como preparatorio de uno de los paneles que configuran la Capilla de Guadalupe del Convento de las Descalzas Reales, difiere del espejo pintado en que este tiene la cartela inscrita. En el reverso tiene una tasación de seis reales y una inscripción ilegible, que seguramente se referirá a la anotación de la cartela. (Pérez Sánchez, 1991, nº 69; Brown, 1983, lam. 29a). Se la dedica el elogio XXXVIII.

Inscripción: "CIBABIT DEUM" Reyes I – 17.

Fig. 59

57. *Sara*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.12)

58. *Raquel*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.13)

15. *Ruth*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Se representa a Ruth cuando entrega a su suegra Noemí las espigas recogidas. Carrillo la ensalza en el elogio XX.

Inscripción: "ECLESIA MALIT" Ruth 2.

Fig. 60

16. *Ana Madre de Samuel*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Se representa a Ana con su hijo Samuel entre sus brazos, mirando hacia arriba, dando gracias a Dios por cumplir los deseos de Ana, de tener un hijo siendo estéril. Carrillo se refiere a ella en el elogio XXV.

Inscripción: "PRO NOBIS PROPITIATO" Samuel I – 1.

Fig. 61

59. *La Sareptana*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.14)

60. *Ruth.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.15)

61. *Ana madre de Samuel*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.16)

17. *La Sunamita*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

La Sunamita con su hijo muerto entre sus brazos implorando ante Eliseo. Carrillo le dedica el elogio XL.

Inscripción: "PER ISTAM VIVIMUS" Reyes II – 4: 8.

Fig. 62

18. *Axa*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Axa sentada y un surtidor de agua, que alude a la concesión de una tierra de regadío que le hizo su padre.

Inscripción: "ARIDA IN FLORIDA VERTIT" Jueces 1: 15.

Fig. 63

62. *La Sunamita*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.17)

63. *Axa*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.18)

64. *Noema*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.19)

19. *Noema*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Una mujer sentada tiene a sus pies una serie de tejidos. Se la ensalza en el elogio III.

Inscripción: "GRATIA TECTA ALLUSTRAT" Génesis 4: 23.

Fig. 64

20. *Betsabe*

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Betsabe corona a su hijo Salomón como rey. A ella se la dedica el elogio XXX.

Inscripción: "PER ME IMPERANT" Reyes I - 2.

Fig. 65

65. *Betsabe*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.20)

21. ***Alcohol hija de Job***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Es la tercera hija de Job, Alcohol, que es la castellanización de Conustibia, se la representa sentada con una gran roca.

Inscripción: "DILATAT OCULOS" Job 42: 14.

Fig. 66

22. ***Día o Mañana hija de Job***

31 x 40 cm.

óleo/espejo.

Una mujer entre las nubes portando en su mano un sol. Día o Mañana es la primera hija de Job.

Inscripción: "POST NUBILAS LEGIS" Job 42: 14.

Fig. 67

23. ***Nativitas Mariae***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

66. *Alcohol* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.21)

67. *Día o Mañana hija de Job*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.22)

Este panel es el primer jeroglífico, en el que aparece un rosal en flor.

Inscripción: “REVIRIDA MIHI ARIDOS FLOREA. 4 Esdras 5”. Esdras 5: 36.

Fig. 68

24. ***Velata in templo***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Un lirio del que surgen rayos en un paisaje.

Inscripción: “POSUIT VELAMEN SUPER FACIEM SUAM. Éxodo 34” Éxodo 34: 33.

Fig. 68

25. ***Exercitum in Templo***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Dos tablas de la ley sobre un altar.

Inscripción: “SACRIFICIUM SALUTARE EST ATENDERE MANDATIS**.**

Eclesiático 32” Eclesiástico 35: 2.

Fig. 69

68. *Nativitas Mariae - Velata in Templo*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.23 y 24)

69. *Exercitum in templum*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.25)

26. *Educatio Mariae*

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Una cesta sobre una mesa que contiene un paño blanco, una hogaza de pan, un libro, unas tijeras y una madeja de hilo.

Inscripción: "ET PANEM OTIOSA NON COMEDIT. Provervio 31" Proverbios 31: 27.

Fig. 70

27. *Prima voto ligata*

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Un lirio atado con una cuerda, que sujeta una mano en la izquierda sobre un fondo de paisaje.

Inscripción: "SI CONTRADIXERIT PATER VOTA EIUS IRRITA ERUT. Num 30" Números 30: 6.

Fig. 70

28. ***Presentatio in templo***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Una mano apoya en un altar una palma rodeada de una corona con un pez en su interior.

Inscripción: "OFERENS EI CORONAM AUREAM ET PALMAM. 2 Macha. 14" II Macabeos 14: 4.

Fig. 71

29. ***Protectio Patris***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Un niño cubierto con un paño tumbado en una roca con un fondo de paisaje. Inscripción: "PATER MEUS ET MATER MEA DERELINQUERUNT ME DOMINUS AUTEM ASSUMPSIT ME. Psalmo. 26" Salmo 26: 10.

Fig. 71

30. ***Protectio Spír S.***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

70. *Educatio Mariae - Prima Voto ligata*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.26 y 27)

71. *Presentatio in templo - Protectio patris*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.28 y 29)

Una paloma rodeada de rayos sopla hacia las raíces de un árbol que se descubren.

Inscripción: "QUOT SI RADIX SANCTAE ET RAMI. Roman. 11" Romanos 11: 16.

Fig. 72

31. *Nomen imponentur Maria*

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Marina con botes.

Inscripción: "CONGREGATIONES AQUARUM APPELLAVIT MARIA. Gene. Cap 1" Génesis 1: 10.

Fig. 72

32. *Desponsatio Mariae*

óleo/espejo.

Paisaje con palmera y en el suelo aparece un ave protegiendo su huevo.

Inscripción: "SUB UMBRA FRONDIUM EIUS NIDIFICAVIT. Eclesiastic. 17" Ezequiel 17: 23.

Fig. 73

72. *Protectio Spir. S.- Nomen imponentur Maria.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.30 y 31)

73. *Desponsatio Mariae*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.32)

33. ***Amor coniugalis***

óleo/espejo.

Dos manos sostienen un corazón, con un fondo de paisaje.

Inscripción: "POSEDI CUM IPSA COR AB INITIO. Eclesiastica 51**"** Eclesiástico 51: 20.

Fig. 74

34. ***Cura erga sponsum***

óleo/espejo.

Una mesa cubierta con un mantel con comida y bebida, debajo de la mesa aparecen una serie de herramientas.

Inscripción: "CONFIDIT IN EA COR VIRI SUIT. Prover. 31" Proverbios 31. 11.

Fig. 75

74. *Amor Coniugalis*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.33)

75. *Cura erga sponsum*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.34)

35. *Electio Dei in Matrem*

óleo/espejo.

En un paisaje una mano sostiene un lirio mientras que la otra mano lo señala.

Inscripción: "HANC MIHI ACCIPE QUIA PLACUIT OCULIS MEIS. Judicum 14" Jueces 14: 3.

Fig. 76

36. *Annuntiatio Ma.*

óleo/espejo.

Aparece un águila volando sobre un paisaje.

Inscripción: "PARIES FILIUM/ VOCANS AB ORIENTE AVEM ET DE TERRA LONGIQUA VIRUM VOLUNTATIS MEE. Isaias 46" Isaías 46: 11.

Fig. 77

76. *Electio dei in matrtem*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.35)

37. *Incarnatio*

óleo/espejo.

Dos manos, una sujeta un paño rosado.

Inscripción: "VESTE QUE EX DUOBUS TEXTA EST, NON INDUERIS. Leviticus 19" Levítico 19: 19.

Fig. 78

38. *Protectio Trinitatis in Conceptione*

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Un dragón con una estrella sobre él en un paisaje.

Inscripción: "FUNICULUS TRIPLEX DIFICILE RUMPITUR. Eclesiastico 4" Eclesiastés 4: 12.

Fig. 79

77. *Annunitatio Ma.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.36)

39. Induvit Filium

óleo/espejo.

Un telar.

Inscripción: "NEQUAE SALOMON IN OMNI GLORIA SUA VESTIEVATUR SICUT UNUM EXISTIT. Lucas 12" Lucas 12. 27.

40. *Protectio Filii*

óleo/espejo.

En un paisaje aparece un unicornio y una serpiente.

Inscripción: "ET DILECTUS QUEM AD MODUM FILIUS UNICORNIUM. Psalmo. 28" Salmos 27: 6

Fig. 80

78. *Incarnatio* - *Expectatio Mariae*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.37 y 41) Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.36)

41. *Expectatio Mariae*

óleo/espejo.

Un sol sobre un paisaje.

Inscripción: “SPERO AUTEM PROTINUS TE VIDERE ET OS AD OS LOQUEMUR. Episto Joa 3” III Epístola de San Juan 14.

Fig. 78

79.*Protectio trinitatis in conceptione*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.38)

80. *Lactatio Mariae.* - *Protectio filii.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.50 y 40)

42. *Visitat Elizabet*

óleo/espejo.

Montañas con nubes y debajo un paisaje.

Inscripción: CEPERUNT MICARE FULGURAT ET NUBES DENSIIMA OPERIRE MONTEM. Exodus 19" Éxodo 19: 16.

Fig. 81

43. *Nascitur Battista*

óleo/espejo.

Dos manos, la derecha lleva una vela encendida y la izquierda un candelabro.

Inscripción: "LUCERNA SPLENDENS SUPER CANDELABRUM SANCTUM. Eclesias. 26" Eclesiástico 26: 17.

Fig. 82

44. *Nativitas Filii*

óleo/espejo.

Fuente de la que emana luz que cae en una pila.

Inscripción: "TRANSIT QUE AQUAS QUE VACANTUR FONS SOLIS. Josue cap. 15" Josué 15.

Fig. 83

81. *Visitat Elizabet*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.42)

82. *Nascitur Battista - Adventus apostolorum ad mortem*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat. 43 y 52)

83. *Nativitas filii*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.44)

45. *Signata ab stella regum*

óleo/espejo.

Una oveja cuida a su cría y encima una estrella.

Inscripción: "SICUT EGO ACCEPI A PATRE MEO: ET DABO EI STELLAM. Apocalip. 2" Apocalipsis 2: 27 – 28.

Fig. 84

46. *Visitata a Pastoribus*

óleo/espejo.

Seis ovejas alrededor de una hoguera.

Inscripción: "AD EAM VENIENT PASTORES ET GREGES EORUM. Jeremi. cap. 6" Jeremías 6: 13.

Fig. 85

84. *Signata ab stella regum*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.45)

47. *Purificacio*

óleo/espejo.

Cesta con lirios y montón de grano.

Inscripción: "HAC NOCTE ARCANA SIC ORDEI VENTILAT. Rut. 3" Ruth 3: 2.

Fig. 85

48. *Redentio Filii*

óleo/espejo.

Una mano sostiene un plato como si fuese un nido con dos palomas, y una oveja entra por la puerta de una ciudad.

Inscripción: "INGRSUS SUM REDIME ME. Psal. 25" Salmos 25: 11.

Fig. 86

49. *Sustentatio Filii*

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Una oveja pace junto a un olivo.

Inscripción: "ASSUMPSI DUAS VIRGAS ALIAM VOCAVI DECOREM ALIAM FUNICULUM ET PAVI. Çacharias cap. 11" Zacarías 11: 17.

Fig. 87

85. *Visitata a pastoribus - Purificacio*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.46 y 47)

86. *Redentio filii*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.48)

50. ***Lactatio Mariae***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Una mano en una nube golpea una roca de la que brota agua.

Inscripción: "AQUAM PETENTI LAC DEDIT. Provervios 31" Jueces 5: 25.

Fig. 80

51. ***Imperium erga Filium***

9,6 x 17 cm.

óleo/espejo.

Aparece en la derecha una mano abierta y un paisaje con un sol.

Inscripción: "OBEDIENTE DOMINO VOCI. Josue 10 " Josué 10: 14.

Fig. 88

87. *Sustentatio filii*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.49)

88. *Imperium erga filium.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.51)

89. *Paneles del techo del dosel*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.53, 54, 57 y 58)

52. ***Adventus Apostolorum ad mortem***

óleo/espejo.

Once rocas dispuestas en dos líneas paralelas alrededor de tierra estéril.

Inscripción: "QUID SIVI VOLUNT ISTI LAPIDES DEFERDERUNT AQUAE JORDANIS. Josue 10" Josué 4: 6-7.

Fig. 82

53. ***La mano de Dios sostiene un corazón***

óleo/espejo.

La mano de dios sostiene una guadaña de la que pende un corazón.

Inscripción: "DIVISUM EST COR EORUM. Hosea 10" Oseas 10: 2.

Fig. 89

54. ***Passio in mortem vibum filii***

óleo/espejo.

Una paloma en el suelo sobre un fondo de paisaje con arboles.

Inscripción: "ALIUM AUTEM VIVUM IN SANGUINE PASSERIS. Leviticus. 14" Levítico 14: 6.

Fig. 89

90. *Paneles del techo del dosel*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.55, 56, 59, y 60)

55. *Derelicta in Passione*

óleo/espejo.

Paisaje con una espada en un árbol y una paloma en el suelo.

Inscripción: "REVERTAMUR AD POPULUM NOSTRUM A FACIE GLADII COLUMBAE. Jerem. 46" Jeremías 46: 16.

Fig. 90

56. *Costantianus in crucem*

óleo/espejo.

Una oveja y dos lobos.

Inscripción: "LUPUS RAPIT ET DIPERGIT OVES. Joannis 10" Juan 10: 12.

Fig. 90

57. *Solitudo M.*

óleo/espejo.

Una rosa.

Inscripción: "PONET SPECIOSAM IN SOLITUDINE. Sofonia 2" Sofonías 2: 13.

Fig. 89

58. *Prima Visitatio in Resurrectione*

óleo/espejo.

El sol sale entre las colinas.

Inscripción: "ORTUS EST IN STATIM SOL. Gen. 32" Génesis 32: 31.

Fig. 89

59. *Letitia Resurrectionis*

óleo/espejo.

Un lirio en el centro de un paisaje.

Inscripción: "INDUVITAS VESTIMENTI LETIZIA IN EXULTATIONE FILIORUM. Judith 16" Judith 16: 9.

60. *Merorin Assumption. Filii*

óleo/espejo.

Un corazón en un paisaje y sobre este un águila encima de una nube.

Inscripción: "CITO VOLANS TETIGIT M." Daniel 9: 21.

Fig. 90

61. *Protectio erga elesiam*

óleo/espejo.

Un águila vuela sobre una gallina con sus pollitos.

Inscripción: "ITA VOS COLEGI UT GALINA PULLOS SUOS SUB ALAS SUAS. 4 Esdras 1" Esdras 1.

Fig. 91

91. *Protectio erga eclesiam.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.61)

62. ***Assumptio***

óleo/espejo.

Un águila entre las nubes porta un arpa.

Inscripción: "EXURGE GLORIA MEA PSALTERIUM CUM CITARA Psal. 56/ EXURGAM DILUCULO" Salmo 56: 9.

Fig. 92

63. ***Adventus Spiritus S. super sos***

óleo/espejo.

Una hoguera en un paisaje.

Inscripción: "IGNIS VERO NUMQUAM DICIT SUFICIT. Prover. 30" Proverbios 30: 16.

Fig. 92

64. ***Salus infirmorum***

óleo/espejo.

Dos ovejas beben en un riachuelo, donde crecen tres lirios.

Inscripción: "SICUT LILIUM INTER ESPINAS" Cantares 2: 2.

Fig. 93

92. *Assumptio - Adventus spiritus s. super sum.* Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.62 y 63)

93. *Salus infirmorum*. Capilla de Guadalupe. Descalzas. Madrid. (Cat.64)

65. ***Sedes eius in Gloria***

óleo/espejo.

Dos tronos vacíos sobre las nubes.

Inscripción: "EGO DESTERAM TENEBO. Genes. 3" Génesis 13: 9.

66. ***Arca***

óleo/espejo.

Un arca de madera decorado con querubines y asas, sobre una roca cuadrada en un paisaje.

67. ***Mors Mariae***

óleo/espejo.

Sobre una mesa se disponen un cáliz y un candelabro encendido.

Inscripción: "IN ODOREM SUAVITATIA SUSCIPIAM VOS. Ezech. 20" Ezequiel 20: 41.

68. ***Fuente de Paraíso***

óleo/espejo.

Fuente de la que emana agua.

69. ***Paisaje con palma y rama de olivo***

óleo/espejo.

70. ***Paisaje con el disco solar***

óleo/espejo.

Inscripción: "REVERSIO IN DOMUN / SOL AD LOCUM SUUM REVERTITUR"

71. ***Huerto cerrado***

óleo/espejo.

Huerto cerrado por una empalizada, en el centro hay una fuente y dos arboles.

72. ***Un pozo***

óleo/espejo.

73. ***Un lirio***

óleo/espejo.

Paisaje con un lirio en el centro

74. ***Una torre***

óleo/espejo.

La Torre de David.

75. ***Ángeles niños***

óleo/espejo.

Seis niños alados distribuidos alrededor de un círculo dorado con rayos portan distintas flores como una corona de lirios blancos, lirios morados, rosas.

Fig. 43

76 – 87 ***Retablo de la Sagrada Familia***

Colegiata de San Isidro. Madrid.

Hacia 1657.

El retablo de la Sagrada Familia está situado en la quinta capilla del lado de la Epístola, justo antes del crucero de la Concatedral de San Isidro, iglesia del antiguo Colegio Imperial. El retablo es de madera dorada y policromada de una única calle, con banco, cuerpo principal y ático, con mazonería de pares de columnas compuestas de fuste acanalado. El banco se retranquea en su parte central, y se decora con pinturas de *San Juan, San Mateo, San Francisco, Imposición de la Casulla a San Ildefonso, Niño Cristo, Visión de la Virgen por San Bernardo, San Antonio de Padua, San Lucas y San Marcos*. El cuerpo principal tiene una caja central para el lienzo de altar de la *Sagrada Familia*, acotado por dos columnas dispuestas a cada lado, sobre retropilastras cajeadas. El ático que sólo abarca el cuerpo principal, cobija un lienzo de *los Mártires jesuitas en el Japón* de ángulos retranqueados,

enmarcado por una columna compuesta a cada lado también sobre retropilastras, está rematado con frontón curvo, mientras que los laterales del retablo están acabados con fragmentos de frontón curvo.

Palomino atribuyó a Herrera Barnuevo la traza y pinturas del retablo, noticia que fue seguida por Ponz, Ceán Bermudez y Tormo, éste último a diferencia de los demás identificó cada una de las pinturas del retablo. Bonet Correa aunque mantuvo la atribución a Herrera Barnuevo de las pinturas, adjudicó la traza del retablo al Hermano Bautista. Después Rodríguez G. de Ceballos documentó la afirmación de Bonet Correa, fechando el retablo entre 1630 y 1635. Pero las obras de decoración de la capilla – madera y dorado del retablo, pinturas del retablo, pintura de la pared y reja – se pagaron en 1658. Luego el retablo y las pinturas son de un mismo momento previo a 1658, reconociéndose en las pinturas del retablo y bóveda la intervención de Herrera Barnuevo. La traza del retablo repite la estructura del retablo de la capilla frontera diseñado por el Hermano Bautista en 1632, luego él de la Capilla de la Sagrada Familia se realizó siguiendo su diseño. La capilla de la Sagrada Familia perteneció a Diego Gómez de Sandoval, quinto Duque de Lerma, a quien se alude siempre en los pagos.

La decoración originaria de la capilla ha llegado a nuestros días casi en su totalidad, una salvedad si se compara con el resto de las capillas de la iglesia del Colegio Imperial. Durante un incendio en la Guerra Civil desapareció la pintura del *Niño Cristo* que cubría la portada del sagrario. Después se trasladó a la sacristía el lienzo de la *Sagrada Familia*, colocándose en su lugar una imagen de la Virgen del Pilar, que cambiaba la dedicación originaria de la capilla. En el 2001 tras restaurarse las pinturas del retablo, el lienzo de la *Sagrada Familia* volvió a su lugar, recuperando así la capilla su antigua dedicación.

Bibliografía: Palomino (1724 / 1988), p. 319; Ponz (1793 / 1988), p. 70; Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Tormo (1927 / 1972), pp. 113 - 114; Wethey (1954), lam. 1; Wethey (1958), lam. 16; Wethey (1966); Rodríguez G. de Ceballos (1970), pp. 419 – 420 y 432; Angulo Íñiguez (1971), p. 234; Camón Aznar (1977), p. 448; [Catálogo] (1986), nº 146; Pérez Sánchez (1991); *Retablos de la Comunidad de Madrid* (1995), pp. 239 – 240; [Catálogo] (1999d), p. 150; Pérez Sánchez (2000), pp. 303 – 304.

Figs. 94 - 96

94. *Capilla de la Sagrada familia*. Colegiata de San Isidro. Madrid. Antes de la Guerra Civil. (Cat. 80)

76. *San Juan*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Aparece sentado con túnica verde y manto rosado, con un libro en la mano y en la otra una pluma. La cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, dirigiendo su mirada hacia arriba. A la izquierda aparece el águila. La escena se puede identificar como San Juan en Patmos.

Fig. 97

77. *San Mateo*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Se le representa sentado también con libro y pluma, acompañado de un ángel.

Fig. 98

78. *San Francisco*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Aparece sobre un fondo de paisaje San Francisco portando en la mano izquierda un crucifijo.

Fig. 99

79. *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

San Ildefonso arrodillado recibe de la Virgen la casulla, contemplan la escena un niño alado y una mujer que cubre su cabeza con un manto.

Fig. 100

80. *Niño Cristo*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Desaparecido en 1936, hacía las veces de puerta del sagrario. Se puede reconocer por una fotografía anterior a su desaparición.

81. *Visión de la Virgen por San Bernardo*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Se representa a San Bernardo cuando se le apareció la Virgen.

95. *Capilla de la Sagrada Familia.* Colegiata de San Isidro. Madrid

96. *Pinturas de la Capilla de la Sagrada Familia*. Colegiata de San Isidro. Madrid.

97. *San Juan*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 76)

98. *San Mateo*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 77)

82. *San Antonio de Padua*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Aparece el santo franciscano jugando con el Niño Cristo.

Fig. 101

83. *San Lucas*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

Se representa a San Lucas sentado con paleta y pinceles en mano pintando un lienzo de la Virgen. San Lucas se gira levemente a la izquierda para mirar hacia la esquina superior derecha donde se le aparece supuestamente la Virgen. La gama cromática es similar a la de la pintura de *San Mateo*.

Fig. 102

84. *San Marcos*

óleo/tabla.

Hacia 1657.

San Marcos aparece sentado en primer plano escribiendo, mirando hacia delante. Repite los mismos colores que *San Juan.*

Fig. 103

85. *Las dos Trinidades o Sagrada Familia*

3.04 x 2.12 cm.

óleo/lienzo.

Hacia 1657.

Esta pintura representa uno de los temas más frecuentados por la Contrarreforma, el de las dos trinidades. En la parte superior se representa al padre y al espíritu santo en un ambiente de gloria celestial, mientras que en la parte inferior a Jesús, María y José. Jesús actúa de vínculo entre el ámbito terrenal y divino. Esta composición fue muy difundida por una estampa del grabador Schelte à Bolswert, que reproducía una composición de Rubens, pero la pintura del Colegio Imperial no sigue la obra del artista flamenco en cuanto a la composición. Mientras que los modelos de la Virgen y niños alados recuerdan a los de su maestro Alonso Cano, en la pintura se aprecia el

99. *San Francisco*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 78)

100. *Imposicion de la casulla a San Ildenfonso*. Colegiata de San Isidro. (Cat. 79)

101. *San Antonio de Padua*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 82)

102. *San Lucas*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 83)

103. *San Marcos*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 84)

gusto y admiración que tanto Cano como Herrera Barnuevo mantuvieron por la pintura veneciana, reflejándose en la figura del Dios Padre el estilo de Tintoretto mientras que el paisaje alude a la obra de Veronés. Los ángeles adolescentes también recuerdan a los de Veronés y son cercanos a los que emplea Herrera el Mozo a su llegada a Madrid en pinturas como el *Triunfo de San Hermenegildo* (1653), que fue objeto de gran admiración en la corte madrileña. El cromatismo es de una gran originalidad por su gama de tonos amarillos y violetas, que diferencia a Herrera Barnuevo del resto de pintores del barroco madrileño. Este lienzo junto con el resto de pinturas del retablo fueron realizadas hacia 1657, ya que en 1658 se realizaron los pagos por el retablo y sus pinturas.

Figs. 104 - 110

86. *Martirio de tres jesuitas*

óleo/lienzo. Inaccesibles.

Hacia 1657.

104. *Las dos Trinidades*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

La pintura del ático del retablo representa a los mártires de la Compañía de Jesús en el Japón. La composición recuerda a las creaciones de los grandes pintores venecianos, en concreto los modelos de los sayones aluden directamente a las de Tintoretto. Se conserva en la Albertina Museum de Viena un dibujo preparatorio de esta pintura. Dicho dibujo mantuvo la atribución de Herrera el Mozo, debido a que tiene una inscripción en la que solo se lee "Herrera". Esta confusión fue rectificada por Lafuente Ferrari que identificó este dibujo con la pintura del ático, atribuyéndoselo correctamente a Herrera Barnuevo. Algunos autores identifican erróneamente esta pintura con otra de la misma temática de Diego González de la Vega, que estaba situada en la primera capilla de la mano derecha.

Fig. 111

105. *Las dos Trinidades*. (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

106. *Las dos Trinidades*. (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

107. *Las dos Trinidades*. (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

108. *Las dos Trinidades*. (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

109. *Las dos Trinidades.* (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

110. *Las dos Trinidades*. (Detalle) Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 85)

111. *Martirio de jesuitas en el Japón*. Colegiata de San Isidro. Madrid. (Cat. 86)

87 – 90. *Cuadros de la Celda Baja del Prior*

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

1657 – 1667.

Estas cuatro pinturas que fueron objeto de un único encargo sustituyeron a otras anteriores a las que desplazaron a otras piezas. Son citadas por primera vez por el padre Francisco de lo Santos en 1667 en la segunda edición de su *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, ya que en la primera de 1657 no alude a ellas. A partir de él son recogidas por casi todos los historiadores de El Escorial, que señalan sus distintos cambios de ubicación. Luego estas pinturas se datan entre 1657 y 1667, cuando Herrera todavía no había sido nombrado ni pintor de Cámara, ni Conserje del Real Sitio de El Escorial.

87. *San Juan Bautista*

193 x 134 cm.

óleo/lienzo.

(inv. nº 10014771).

1657 – 1667.

Esta tela debió de formar pareja con la siguiente, ya que las dos son de dimensiones semejantes, y siempre se localizaron en las mismas estancias a pesar de los traslados. En un primer momento se dispuso en la celda baja del prior y posteriormente en la celda alta. Se representa al Bautista de pie y con el cordero en el suelo. Son propios del estilo del pintor madrileño la pose de las manos, que la repite en otras de sus obras al igual que el cromatismo rosado y el plegado del manto con el que se cubre. Herrera Barnuevo utilizó como modelo la estampa del mismo asunto de Orazio de Santis.

Bibliografía: De los Santos, (1681); Ponz (1793 / 1988), tomo II carta IV, 77; Poleró y Toledo (1857), p. 101, nº 397; Sánchez Cantón (1933), tomo II; Wethey (1958; De Andrés (1971), pp. 63 – 64; Bassegoda i Hugas (2002), p. 290; Collar de Cáceres (2003), p. 115.

Fig. 112

88. *San Juan Evangelista en Patmos*

194 x 130 cm.

óleo/lienzo.

(inv. nº 10034652).

1657 – 1667.

Esta pintura de San Juan Evangelista sentado, escribiendo en el desierto de Patmos se hallaba en su origen en la celda baja del prior. Más tarde fue contemplada por Ponz, Ceán Bermudez y Poleró y Toledo en la celda prioral alta. Esta pintura recuerda a los modelos canescos y a las distintas versiones de esta misma pintura que se conservan en el Museo de Budapest y de Málaga. Herrera Barnuevo hace suyo el modelo de Alonso Cano reinterpretándolo en su estilo delicado y a veces un poco manierista, con un cromatismo de gran riqueza e intensidad de rosados y verdes amarillentos.

Bibliografía: De los Santos, (1681); Ponz (1793 / 1988), tomo II, carta IV, 77; Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Poleró y Toledo (1857), p. 64, nº 182; Sánchez Cantón (1933), tomo II; Wethey (1958), lam. 23; De Andrés (1971), pp. 63 – 64; Bassegoda i Hugas (2002), p. 289.

Fig. 113

89. *San Jerónimo*

180 x 183 cm.

óleo/lienzo.

112. *San Juan Bautista*. Monasterio de San Lorenzo. El Escorial. (Cat. 87)

113. *San Juan Evangelista*. Monasterio de San Lorenzo. El Escorial. (Cat. 88)

(inv. nº 10034681).

1657 – 1667.

Como las dos pinturas anteriores esta pintura se hallaba en la celda baja del prior, pero a diferencia de aquellas esta no se mudó y permaneció en su localización junto a la de la Natividad que se perdió. El modelo de San Jerónimo, recuerda al de la pintura del mismo tema y el ángel trompetero realizado por Alonso Cano y que hoy se conserva en el Museo del Palacio de Carlos V en Granada, y con otra del Prado. Como en las dos pinturas anteriores, Herrera Barnuevo recubre al santo con un manto rosado, pero esta vez lo arremolina dando sensación de movimiento. Collar de Cáceres ha identificado el modelo de San Jerónimo con el de un Júpiter de estilo miguelangelesco grabado por Caraglio (*The Illustrated Bartsch*, vol. XV, part. I, p. 123, 26 – II(79))

Bibliografía: De los Santos (1681; Ponz (1793 / 1988), tomo II, carta IV, 83; Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Poleró y Toledo (1857), p. 53, nº 126; Sánchez Cantón (1933), tomo II; Wethey (1958); De Andrés (1971), pp. 63 – 64; Bassegoda i Hugas (2002), p. 290; Collar de Cáceres (2003), p. 115.

Fig. 114

90. *Natividad*

óleo/lienzo. Desconocidas.

Desaparecida.

1657 – 1667.

Ponz y Ceán Bermudez sitúan este cuadro en la celda baja junto al San Jerónimo. Poleró en 1857 la da como desaparecida.

Bibliografía: De los Santos (1681); Ponz (1793 / 1988), tomo II, carta IV, 83; Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Poleró y Toledo (1857), p. 190; Sánchez Cantón (1933), tomo II; De Andrés (1971), pp. 63 – 64; Bassegoda (2002), p. 291.

91 - 98 *Decoración mural de la Capilla del Buen Consejo*

Colegiata de San Isidro. Madrid.

Desaparecida.

1660 – 1665.

El conjunto decorativo de esta capilla fue encargado íntegramente a Herrera Barnuevo, tal y como recogen todas las fuentes. En 1936 durante la Guerra Civil fue destruida en el incendio que afectó a la iglesia de San Isidro. En esta capilla se juntaban todas los campos artísticos en los que Herrera Barnuevo despuntaba, pues la traza del retablo con las esculturas que lo decoraban y la decoración pictórica de la bóveda, cúpula y pechinas eran de su mano. Solamente hemos conservado una serie de dibujos que se han identificado con parte de la decoración mural de la capilla y estampas del retablo del siglo XVIII. Fechar la decoración de esta capilla con exactitud es complicado, debido a la escasez de documentación referente a la fábrica, Rodríguez de Ceballos la data entre 1660 y 1665, por dos referencias puntuales sobre unas cantidades, por lo tanto la decoración no deberá ser anterior a 1660. Palomino atribuye a Herrera Barnuevo la traza del retablo, los adornos de la capilla y la pintura de la bóveda y cúpula. Esta información es seguida por Llaguno y Amirola, Ceán y Ponz, que crítica la arquitectura del retablo, a la vez que ensalza las esculturas de *San Joaquín* y *Santa Ana* y las pinturas de la cúpula. Tormo dice que el crucero de la Capilla del Buen Consejo fue un añadido del Hermano Bautista a la planta general del templo. Por la escasa información de las fuentes y los dibujos que se conocen, la decoración se desarrolló por la bóveda de la pequeña nave de la capilla, por las cuatro pechinas y por los plementos de la cúpula, que al menos serían cuatro, que son los dibujos que se conocen hasta ahora, pero es posible que fuesen ocho

114. *San Jerónimo*. Monasterio de San Lorenzo. El Escorial. (Cat. 89)

el número de plementos, como en la capilla frontera a ésta, cuya decoración ha de ser contemporánea a la del Buen Consejo, que también tiene pintadas sus pechinas y los ocho plementos de la cúpula. En los plementos de la cúpula se representaron a las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, cuyas virtudes son prefiguraciones de las de María. Y en las pechinas se representaron santos jesuitas acompañados de santas, ángeles y la Virgen María, estas reconstrucciones coinciden con las de los inventarios del siglo XVIII en las que se dice que la media naranja estaba pintada con santos y ángeles.

Bibliografía: Palomino (1724 / 1988), p. 319; Ponz (1793 / 1988), tomo V, pp. 68 – 69; Llaguno y Amirola (1793 / 1973); Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Tormo (1927 / 1972), p. 112; Rodríguez G. de Ceballos (1970), p. 431; [Catálogo] (1990a).

Figs. 115 -119.

91. *Judit*

Desaparecida.

1660 – 1665.

La iconografía de los plementos la conocemos gracias a este dibujo y los tres siguientes junto con el de la pechina de *San Estanislao de Kostka* (Madrid. Biblioteca Nacional), son las únicas referencias que han quedado de las pinturas que decoraban la cúpula de la Capilla del Buen Consejo de la iglesia del Colegio Imperial. Es de formato trapezoidal como se suelen concebir las pinturas de los cascos de una cúpula, además de que la figura descansa sobre un suelo de nubes, que hace referencia a esa localización cenital. Estas características son aplicables a los tres siguientes dibujos, además del angelito que porta la cartela identificativa. Estos dibujos para la Capilla del Buen Consejo deben situarse en los primeros momentos de la década de los sesenta, según la cronología propuesta por Rodríguez G. de Ceballos. La afirmación de Wethey de que estos dibujos sirvieron de modelos para la Capilla de Guadalupe no es válida. Herrera Barnuevo utilizó los mismos modelos humanos de mujeres fuertes, adaptados a formatos nuevos. Estos dibujos son de una composición reducida al ser para los paramentos de una cúpula. La figura de Judit aparece dispuesta frontalmente, el tratamiento de los pliegues y ondulaciones de la vestimenta es de un gran dinamismo, algo característico del período en el que se sitúa la decoración de la Capilla del Buen Consejo.

Bibliografía: Barcia (1906), nº 386; Wethey (1954), lam. 4; Wethey (1966), pp. 17 -18; [Catálogo] (1979), nº 331.

Fig.115

92. *Ester*

1660 – 1665.

Aunque la figura femenina repite la misma postura orante que la de la Capilla de Guadalupe, se diferencia en la cabeza tocada con una corona, que la dispone mirando hacia la parte superior, donde está el angelito con la cartela. Los ropajes se configuran por un conjunto de dobleces tratados con sombras

115. *Judit*. B.N.E. Madrid. (Cat.91)

y luces. La figura porta un paño que descansa en su brazo derecho, al modo de los modelos de las ascensiones de Herrera Barnuevo.

Bibliografía: Barcia (1906), nº 387; Wethey (1954); Wethey (1966), pp. 17 – 18; [Catálogo] (1979), nº 332.

Fig. 116

93. *Debora*

Desaparecida.

1660 – 1665.

Este dibujo es el que más se asemeja a la composición del espejo de la capilla de Guadalupe. Además estos dibujos llevan en su parte inferior una inscripción en la que Barcia entendió leer "LV" y que la tradición ha seguido, pero parece ser que lo que aparece escrito es una valoración de "2r". Este dibujo de Debora es el único que tiene una inscripción "Sebastián de Herrera" atribuyéndosela al artista madrileño.

Bibliografía: Barcia, (1906), nº 388; Wethey, (1954), lam. 5; Wethey, (1966), pp. 17 - 18; [Catálogo] (1979), nº 334.

Fig. 117

116. *Ester*. B.N.E. Madrid. (Cat.92)

94. *La Madre de Sansón*

Desaparecida.

1660 – 1665.

El modelo humano de este dibujo como el anterior de Debora repite de forma casi idéntica el de la composición de la capilla de Guadalupe.

Bibliografía: Barcia (1906), nº 389; Wethey (1954); Wethey (1966), pp. 17 - 18; [Catálogo] (1979), nº 333.

Fig. 118

95. *San Estanislao de Kostka*

Desaparecida.

1660 – 1665.

Esta composición que se concibió para una de las cuatro pechinas de la Capilla del Buen Consejo, es la única que nos ha llegado en este formato. En ella se representa un santo jesuita San Estanislao de Kostka, recibiendo la

117. *Debora*. B.N.E. Madrid. (Cat.93)

comunión de un ángel, mientras que otro porta un cáliz, en un segundo plano aparecen la Virgen con el niño – el modelo de la Virgen proviene de Federico Barocci – y Santa Bárbara con la palma de la victoria y la torre. Estas figuras y cabezas se ubican creando un espacio circular a base de planos de claro oscuro. Este dibujo como los demás que se conservan de este encargo, son de un estilo clásico y maduro, que muestran el estilo de Herrera Barnuevo y su gran delicadeza a la hora de dibujar rostros, manos, peinados, etc.

Bibliografía: Barcia (1906), nº 388; Wethey (1954), lam. 7; Pérez Sánchez (1986).

Fig. 119

96. *Segunda pechina*

Desaparecida.

1660 – 1665.

Es posible que todas las pechinas repitiesen un mismo esquema formado por santo jesuita, santa, Virgen María y ángeles.

118. *Madre de Sansón*. B.N.E. Madrid. (Cat.94)

97. *Tercera pechina*

Desaparecida.

1660 – 1665.

98. *Cuarta pechina*

Desaparecida.

1660 – 1665.

99 – 102. *Oratorio portátil de Miguel Antonio Zuaznabar*

Colección particular. Madrid.

Desaparecidas

Entre los bienes que quedaron a la muerte de Miguel Antonio Zuaznabar, Consejero de Hacienda de S. M. el 8 de julio de 1750. Se inventariaron cuatro pinturas que formaban parte de un oratorio portátil. Siendo la pintura central la *Anunciación* tal y como se desprende de sus dimensiones y tasa-

119. *San Estanislao de Kotska*. B.N.E. Madrid. (Cat. 95)

ción, y a los lados se dispondrían los lienzos de formato cuadrado de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* y de *San Antonio de Padua*, santo por el que Miguel Antonio Zuaznabar tendría devoción. El lienzo central estaba rematado por una pintura del *Padre Eterno*, a modo de dosel.

Bibliografía: Burke y Cherry (1997), vol. I, p. 1043; Collar de Cáceres (2003), p. 115.

99. *Anunciación*

125 x 66 cm. Aprox.

óleo/lienzo.

"Ottra Pintura de la Anunziazion Original de Sevastian de Herrera, de Vara y media de largo, y mas de tres quarttas de ancho, en seiscienttos reales 600"

100. ***Imposición de la casulla a San Ildefonso***

66 x 66 cm. Aprox.

óleo/lienzo.

Tenía unas dimensiones de tres cuartas de alto y de ancho, y estaba tasada junto a la siguiente en 600 reales.

101. ***San Antonio de Padua***

66 x 66 cm. Aprox.

óleo/lienzo.

102. ***Padre Eterno***

63 x 147 cm. Aprox.

óleo/lienzo.

"Ottra Pinttura Correspondientte a las anttezedenttes, del Padre Eterno que serbia de Cielo al Orattorio porttatil, que se Componia con las tres anttezedenttes y estta, que tiene siette quartas de largo, y tres de ancho Con marco tallado y dorado, como las precedenttes en Zientto y ochentta reales 180". Aunque en el inventario no se relaciona con Herrera Barnuevo esta pintura, hay que atribuírsela ya que estaba vinculada con las tres anteriores que formaban parte del oratorio portátil.

VI.1.2. Temas marianos

103. ***Inmaculada Concepción***

145 x 101 cm.

óleo/lienzo.

Museo del Louvre. París. (inv. nº 20735)

Recientemente Collar de Cáceres ha devuelto correctamente esta pintura, que se tenía como obra de Jusepe de Ribera, a Herrera Barnuevo. Aunque el modelo provenga de Ribera, hay muchos aspectos propios del vocabulario de Herrera Barnuevo como son los prototipos de niños alados, que repite en las mismas poses en otras de sus creaciones, como en *Las Dos Trinidades* del Colegio Imperial, o el tratamiento de los paños arremolinados, que crean sensación de un gran movimiento. Collar de Cáceres sitúa esta pintura en los primeros años de su período de formación.

Bibliografía: Powell y Ressort (2002), p. 235; Collar de Cáceres (2003), p. 117.

Fig. 120

104. ***Natividad de la Virgen***

óleo/lienzo.

Madrid. San Jerónimo el Real.

Palomino da la noticia de la existencia de esta pintura desaparecida que estaba situada en el pilar junto a la reja al lado de la Epístola de la iglesia de San Jerónimo el Real. Ceán Bermudez se limita a repetir la información de Palomino.

Bibliografía: Palomino (1724 / 1988), p. 319; Ceán Bermudez (1965), tomo II, p. 288.

105. ***Virgen con niño***

24 x 19 cm.

óleo/cobre.

Colección de D. Florencio Choquet. Madrid.

En 1850 D. Florencio Choquet vendió 73 cuadros, entre ellos se encontraba una pintura de Herrera Barnuevo: "la Virgen con el niño en cobre 0.24 x 0.19"

Bibliografía: Marqués de Saltillo (1953), p. 242.

106. ***La Sagrada Familia***

76.5 x 50.5 cm.

óleo/lienzo.

Colección Particular. Londrés.

Hacia 1656.

Este boceto es el estudio preparatorio de la pintura de *la Sagrada Familia* del Colegio Imperial. Esta pintura de dimensiones reducidas nos sirve para conocer el proceso de trabajo de Herrera Barnuevo, que siempre realizaba dibujos previos muy concluidos y que no dejaba apenas nada sin concebir. Se aprecian pequeños cambios respecto a la obra definitiva. Así el modelo del ángel que está encima de María no lleva lirios y en el lienzo sí. También ha variado la posición del niño alado. En el ángulo superior izquierdo no aparece un ángel juvenil, que si está en la pintura y por último el punto de fuga del estudio se ajustó desde la derecha, mientras que en el cuadro se realizó desde el centro. Esta pintura es anterior al retablo de la Sagrada Familia del Colegio Imperial.

Bibliografía: [Catálogo] (1999d), p. 148.

Fig. 121

107. *Asunción*

218 x 180 cm.

óleo/lienzo.

Iglesia de San Nicolás. Toledo.

1658

Angulo atribuyó esta pintura a José de Antolínez, por el hecho de estar firmada y fechada en 1658. Collar de Cáceres ha demostrado que la firma es apócrifa y que la pintura no guarda ninguna relación con la producción de Antolínez, atribuyéndosela a Herrera Barnuevo. Los modelos de la Virgen y de los ángeles son los característicos de Herrera Barnuevo. El cuadro ha debido ser objeto de retoques, que han ocultado la frescura y colorido del lienzo. De esta pintura se ha conservado el dibujo previo en el British Museum, (Wethey, 1952, p. 233. Wethey, 1958, lam. 15. *En torno a Velázquez*, 1999, p. 152) que Sánchez Cantón vinculó a Herrera Barnuevo, este dibujo fue considerado de Alonso Cano por el propio museo. Angulo aún conociendo el dibujo de Herrera Barnuevo continuó atribuyendo la pintura a Antolínez, afirmando que existió algún vínculo laboral o de amistad entre ambos artistas. Collar de Cáceres relaciona temporalmente esta obra con *el Triunfo de San Agustín*, que se realizó hacia 1653.

Bibliografía: Angulo Iñiguez (1958), pp. 341 – 343; Angulo Iñiguez (1959), pp. 331- 332; Collar de Cáceres (2003), p. 120.

Figs. 122 y 123

108. *Coronación de la Virgen*

52 x 62 cm.

óleo/lienzo.

Madrid. Museo del Prado. (inv. nº P02708)

Procedencia: Colección P. Bosch

Esta pintura que estaba catalogada como veneciana cuando entró a formar parte de los fondos del Museo del Prado en 1915, fue atribuida a Herrera Barnuevo por Pérez Sánchez, debido a las similitudes cromáticas y de los modelos humanos, con los del lienzo de la capilla de la Sagrada Familia. Este pequeño lienzo debió ser concebido como un ático de un pequeño retablo o como el estudio previo de un lienzo mayor. Pérez Sánchez lo data en una fecha próxima al altar de Guadalupe de las Descalzas Reales, ya que tiene elementos comunes con él.

120. *Inmaculada Concepción*. Museo del Louvre. Paris. (Cat 103)

121. *Las Dos Trinidades*. Boceto. Colección particular. Madrid. (Cat.106)

Bibliografía: [Catálogo] (1986), nº 148.- *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado*, (1989), tomo II, p. 379; [Catálogo] (1996), lam. 10; [Catálogo] (1999d), p.153.

Fig. 124

109. *Nuestra Señora de la Almudena*

óleo/lienzo.

Desconocidas.

Consta que Herrera Barnuevo pintó un lienzo de la Virgen de la Almudena, según se desprende del testimonio de Juan de Vera en *Historia de la Virgen de la Almudena*, de 1692. Sería posiblemente una representación de la imagen de la Virgen en su altar al modo de "los trampantojos a lo divino", similar al diseño que realizó para el altar de la Virgen de Atocha.

Bibliografía: *Corpus Alonso Cano* (2002), p. 495; Collar de Cáceres (2003), p. 120.

122. *Asunción*. Iglesia de San Nicolás. Toledo. (Cat. 107)

123. *Asunción*. (Detalle) Iglesia de San Nicolás. Toledo. (Cat. 107)

124. *Coronación de la Virgen*. Museo del Prado. Madrid. (Cat. 108)

125. *Natividad.* Iglesia de Mª Magdalena. Getafe. (Cat. 110)

VI.1.3. Temas evangélicos

110. ***Natividad***

óleo/lienzo.

Desconocidas.

Catedral de Santa María Magdalena. Getafe.

Hacia 1645.

Esta pintura es el ático del retablo de Nuestra Señora de la Paz, situado en el lado del Evangelio de la Catedral de la Magdalena de Getafe. Fue atribuida por Wethey a Sebastián de Herrera Barnuevo. Sería su primera obra conocida y se fecharía en 1645, que es cuando Alonso Cano ejecutó las pinturas del retablo. El modelo de la Virgen recuerda a las de Correggio.

Bibliografía: Wethey (1966), p. 15; Wethey (1983), lam. 60; *Retablos de la Comunidad de Madrid* (1995), pp. 215 – 217; Pérez Sánchez, (2000), pp. 303 – 304; [Catálogo] (2001), p. 200.

Fig. 125

126. *Cristo de la Victoria*.Convento de Carmelitas. Alba de Tormes. (Cat.111)

127. *Cristo de la Victoria.* (Detalle) Convento de Carmelitas. Alba de Tormes. (Cat. 111)

111. *Cristo de la Victoria*

210 x 145.5 cm.

óleo/lienzo.

Convento de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes.

Hacia 1655.

La pintura representa a Cristo resucitado, de pie, abrazado a la cruz y colocado en un altar con doseles de tela en la parte alta. Esta pintura es un "trampantojo a lo divino" de la imagen del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres), relacionado según la tradición con el escultor Domingo de la Rioja, que tuvo una gran devoción en el reinado de Felipe IV. Gómez Moreno lo atribuyó a Alonso Cano, como una obra de sus últimos años. Wethey se la adjudicó a Herrera Barnuevo, datándola en torno a 1655 y relacionándola con *las Dos Trinidades.* Se aprecian características propias del estilo de Herrera Barnuevo en la pose del modelo de Cristo, en el tratamiento de las cortinas y su colorido, en la peana en la que descansa el Cristo. Cabe destacar la gran naturalidad de las flores que adornan el retablo.

Bibliografía: Hernández Perera (1952), p. 283; Wethey (1958), lam. 21; Gómez Moreno (reimpresión 1967), pp. 384 – 385; Montaner López E. (1987), p. 188; Tome (1999), p. 10.

Figs. 126 y 127.

112. *Calvario*

321 x 196 cm.

óleo/lienzo.

Museo Provincial. Segovia.

Tradicionalmente se consideraba obra de Francisco Rizi, pero Collar de Cáceres se la ha adjudicado a Herrera Barnuevo, reconociendo en ella aspectos propios del estilo del artista madrileño, como son las manos de dedos separados y alargados, paños de gran amplitud. Además Herrera Barnuevo utiliza el mismo modelo facial para el San Juan Evangelista que el utilizado para el lienzo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El remate semicircular de la pintura permite suponer que se concibió como lienzo de altar. La pintura actualmente se encuentra mutilada, tras perder la zona del lienzo de la calavera al pie de la cruz, conociéndose su estado original gracias a una fotografía anterior.

Bibliografía: Collar de Cáceres (2003), pp. 121 – 122.

Fig. 128.

VI.1.4. Santos

113. *El Triunfo de San Agustín*

501 x 306 cm.

óleo/lienzo.

Museo del Prado. nº inv. P03471. Depositada en San Francisco el Grande. Madrid.

Hacia 1654.

Esta pintura fue concebida para el retablo mayor del convento de Agustinos Recoletos de Madrid. Tras la desamortización pasó al Museo Nacional de la Trinidad, desde donde ingresó en el Prado. Actualmente está en depósito en San Francisco el Grande. En ella aparece San Agustín con hábito negro rodeado de ángeles, mirando hacia arriba donde se representa una gloria celestial con el Padre, Cristo crucificado, Espíritu Santo y la Virgen, entre los

128. *Calvario*. Museo de Bellas Artes de Segovia. (Cat. 112)

típicos niños alados y querubines de Herrera Barnuevo. Tradicionalmente se había atribuido a Herrera el Mozo y se creía que estaba desaparecida, pero Wethey la localizó y se la devolvió a Herrera Barnuevo, ya que la identificó con un grabado de esta misma pintura de Carlos Casanova del siglo XVIII. Wethey fecha la pintura en los últimos años de la carrera de Herrera Barnuevo e incluso afirma que es una obra de taller. Pero esta pintura es de una época anterior y habría que situarla próxima a 1654, fecha en que se tiene la primera noticia sobre la intervención de Sebastián de Herrera en el retablo mayor del convento de Recoletos Agustinos. Además en ella son reconocibles aspectos que Herrera Barnuevo utiliza en sus pinturas de la década de los cincuenta. Aparecen modelos humanos de la Capilla de Guadalupe. La figu-

ra del Padre Eterno es de influencia tintoretesca, como en la de *La Sagrada Familia*. Herrera Barnuevo debió de tener en cuenta un grabado de una composición de Van Dyck sobre el mismo tema (lám. 93.a) (*Anton van Dyck y el arte del grabado*, V E, 2003). Han sido los repintes sufridos en épocas posteriores los que han empeorado esta pintura. La superficie pictórica muestra numerosas restauraciones que afean su calidad.

Bibliografía: Palomino (1724 / 1988), p. 319; Ponz, (1793 / 1988), tomo V, p. 45; Ceán Bermudez, (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Gaya Nuño, (1947), p. 50.- Wethey (1958), lam. 18; Angulo (1971), p. 234; *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado* (1989), tomo III, p. 181. Pérez Sánchez (2000), pp. 303 – 304.

Figs. 129-132.

114. *Tránsito de San Agustín*

óleo/lienzo.

Desconocida.

Convento de Recoletos Agustinos. Madrid.

Ceán Bermudez es el único historiador que recoge esta noticia. "*Otro quadro grande en la escalera principal de este convento, que figura el tránsito o transporte de S. Agustín"*. Es posible que este cuadro perteneciese al mismo encargo del retablo mayor de la iglesia del convento.

Bibliografía: Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288.

115. *San Juan Bautista*

2.04 x128cm

óleo lienzo

Academia de San Fernando. Madrid.

Complicada atribución e inspirada en las pinturas de Cano de Getafe se ha vinculado en la Academia a Bocanegra y a Cano. Wethey la considera obra de Herrera Barnuevo. Aunque se fundamenta en las formas canescas, la figura difiere de las de Cano por ser de una mayor monumentalidad y corpulencia, además la anatomía del modelo es tratada de forma más redondeada. Esta pintura habría que situarla en los primeros momentos de Herrera Barnuevo cuando el estilo del maestro y discípulo sería más difícil de distinguir.

Bibliografía: Wethey (1958), lam. 20; [Catálogo] (1969), nº 51; Wethey (1983), nº 75.

Fig. 133

116. *San José con el niño*

óleo/lienzo.

Colección particular

1645 – 1650.

Según Wethey se trata de una copia del *San José con el niño* de Alonso Cano de la Colección Gullón de Madrid fechado en torno a 1645. A pesar de ello tiene ligeras variantes en el tratamiento del rostro, manos y ropajes y en el colorido que lo acercan al estilo de Sebastián de Herrera. Esta pintura se puede situar entre 1645 y 1650.

Bibliografía: Wethey (1958), lam. 22; [Catálogo] (1990b), nº 166; Rodríguez Rebollo (2003), pp. 360 – 366.

Fig. 134.

117. *Martirio de San Lorenzo*

Desconocida.

óleo/lienzo.

Esta pintura que fue ensalzada por Palomino por tener todo lo mejor de Tiziano, Tintoretto y Veronés, quedó en manos de sus herederos al morir Sebastián de Herrera y después pasó a manos de un aficionado.

Bibliografía: Palomino (1724 / 1988), p. 319; Camón Aznar (1977), p. 448; [Catálogo] (1986), p. 317.

118. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*

105 x 83.

óleo/lienzo.

Casa de Campo. Madrid.

Esta pintura recogida en el inventario de la Casa de Campo a la muerte de Carlos III, se encontraba en la 2ª pieza: "Vara y quarta escasa de alto y menos de bara de ancho. La Virgen que pone la Casulla a Sn Yldefonso, en mil reales. Sebastian Herrera"

Bibliografía: *Inventarios Reales. Carlos III*, 1789, tomo II, nº 4578.

129. *Triunfo de San Agustín*. Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid. (Cat. 113)

130. *Triunfo de San Agustín*. (Detalle) Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid. (Cat. 113)

131. *Triunfo de San Agustín*. (Detalle) Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid.

132. *Triunfo de San Agustín*. (Detalle) Iglesia de San Francisco el Grande. Madrid (Cat. 113)

133. *San Juan Bautista*. Academia de San Fernando. Madrid. (Cat. 115)

134. *San José*. Colección Particular. (Cat. 116)

VI.1.5. Retratos

119. *El Príncipe Baltasar Carlos*

84 x 50 cm.

óleo/lienzo.

Reggio Emilia. Galleria Anna e Luigi Parmeggiani. (nº inv. 274)

Esta pintura, representa al Príncipe Baltasar Carlos como general con armadura y bengala, en una edad próxima a los 15 años. Pérez Sánchez al estudiar la obra la fecha en torno a 1645 sugiriendo el nombre de Herrera Barnuevo en razón de su estilo. En ese momento la monarquía española intentaba apagar el levantamiento de Cataluña. Aunque en ocasiones se ha vinculado a Velázquez y a Martínez del Mazo, el estilo no es el propio de sus obras, ya que subyace un dibujo muy preciso, bajo la pincelada suelta. Mayer llegó a relacionarlo con Carreño de Miranda. Pérez Sánchez ha reconocido en este lienzo elementos comunes con el retrato de *Carlos II niño*, de Herrera Barnuevo de la Colección Gil Nebot, como son el águila, el cortinaje, la

columna estriada. Esta atribución parece más razonable que las anteriores. El pequeño formato del lienzo y la figura de cuerpo entero de Baltasar Carlos representado en su plenitud de edad y poder, hacen pensar que se trate de una pintura para una galería iconográfica, quizá posterior a la muerte del Príncipe.

Bibliografía: Mayer (1935), p. 332; Pérez Sánchez (1991a), p. 60; Collar de Cáceres (2003), p. 114.

Fig. 135

120. *Carlos II niño*

184 x 154 cm.

óleo/lienzo.

Colección Leopoldo Gil Nebot. Barcelona.

1667 – 1669.

Se representa a Carlos II vestido con chamberga roja, el sombrero de plumas en la mano izquierda y en la otra una bengala, en el interior de una estancia palaciega, con cortinajes rojos donde juguetean tres niños alados que portan la corona imperial y cetro, columna y pedestal sobre el que hay un águila y un niño alado con el Toisón de oro. La escena tiene al fondo una ventana a través de la cual se ve un pequeño edificio en unos jardines, que se ha identificado con la Casa de Campo, luego la habitación de la escena sería una de las piezas orientadas a occidente del Alcázar, pero Rodríguez G. de Ceballos ha preferido situar el lienzo dentro del palacio del Retiro, siendo el edificio pintado una de las ermitas. Este es el único retrato de Carlos II que se puede atribuir a Herrera Barnuevo con cierta autoridad. Angulo se lo adjudicó, fundamentándose en los tipos de los niños alados, del águila y en los cortinajes tan propios del estilo de Herrera Barnuevo, rechazada así la antigua atribución de Claudio Coello. Angulo piensa que esta pintura es anterior al ejemplar de Hampton Court de Londres fechada en 1670. Aunque este retrato es una continuación de los modelos velazqueños, Herrera Barnuevo introduce elementos que hasta ahora habían sido ajenos al retrato del monarca hispánico, como es la clave alegórica con los niños alados, el águila en clave canesca. Sin duda este retrato sirvió como modelo a los de Hampton Court fechado en 1670 y Hermitage.

Bibliografía: Angulo Íñiguez (1962), p. 71; Wethey (1966); Wethey (1967); Angulo Íñiguez (1971), p. 234; Young (1984), pp. 488 – 493; Young (1986), pp. 126 – 130; [Catálogo] (1986), nº 147; [Catálogo] (1991), nº 37; Pérez Sánchez (2000), pp. 303 – 304; Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 97; Delgado Martínez (2001), p. 235.

Fig. 136.

135. *El Príncipe Baltasar Carlos*. Galleria Anna e Luigi Parmeggiani. Reggio Emilia. (Cat. 119)

136. *Carlos II niño*. Colección Gil Nebot. Barcelona. (Cat. 120)

137. *Carlos II y su madre Mariana de Austria*. Colección Particular. (Cat. 121)

121. *Carlos II niño con su madre Mariana de Austria*

194.5 x 137 cm.

óleo/lienzo.

Colección particular. Madrid.

Este retrato doble de la Reina Mariana de Austria como gobernadora con su hijo Carlos II, es una original pintura, ya que no era tradición en la corte hispánica retratarse rey y reina en el mismo lienzo, aunque se conocen grabados en que madre e hijo aparecen juntos. Pérez Sánchez se la atribuyó a Herrera Barnuevo, se percibe su estilo en el tratamiento de manos y dedos estilizados o en los pliegues de las vestimentas como se aprecia en las mangas del traje de viuda, en el águila y en el león.

Bibliografía: [Catálogo] (1986), p. 105; [Catálogo] (1997), nº 41; Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 98.

Fig. 137.

122. ***Carlos II***

óleo/lienzo.

Desconocida.

Edward Montagu, primer conde de Sandwich, desempeñó el cargo de embajador de Inglaterra en la corte madrileña entre 1666 y 1668. Durante su estancia los reyes de España le obsequiaron con sus retratos pintados por Herrera Barnuevo.

Bibliografía: [Catálogo] (2003a), p. 169.

123. ***Mariana de Austria***

óleo/lienzo.

Desconocida.

Este retrato de Mariana de Austria, que ejercía como Reina gobernadora durante la estancia del conde de Sandwich, formaría pareja con el de su hijo. Es muy probable que fuese representada con la indumentaria de viuda.

Bibliografía: [Catálogo] (2003a), p. 169.

124. ***Carlos II***

óleo/lienzo.

Desconocida.

Una vez nombrado obispo del Perú el párroco de la Almudena en Madrid, Visitador y Examinador Sinodal del Arzobispado de Toledo, don Manuel Mollinedo y Angulo llevó consigo al virreinato de Perú en 1673, un conjunto de lienzos de artistas españoles. En el inventario realizado en Lima antes de llegar a Cuzco por los pintores José de Osera y Tomás de Olivares aparecía: "Una pintura grande del Rey que Dios guarde. Otra de la Reina Nuestra Señora entrambos de Don Sebastián de Herrera". Citada así en esta fecha lamente puede tratarse de un retrato de Carlos II.

Bibliografía: De Mesa – Gisbert, (1970), pp. 87 – 89; Angulo Íñiguez (1971), p. 234; De Mesa – Gisbert, (1982), p. 119.

125. *Mariana de Austria*

óleo/lienzo.

Desconocida.

Formaría pareja de la anterior pintura tal y como se recoge en el inventario. De Mesa y Gisbert pensaron que este retrato fuese él de la primera esposa de Carlos II, pero al inventariarse en 1673 y no casarse el monarca hasta 1679, se descarta esa posibilidad, siendo la retratada la madre y regente del rey, Mariana de Austria que seguramente aparecía con su indumentaria de viuda.

Bibliografía: De Mesa – Gisbert (1970), pp. 87 – 89; Angulo Íñiguez (1971), p. 234; De Mesa – Gisbert (1982), p. 119.

126. *Inocencio X*

óleo/lienzo.

Tours. Museo de Tours.

Esta pintura es una copia de la cabeza del retrato de Velázquez de *Inocencio X*, atribuida a discípulos de Velázquez. La atribución a Herrera Barnuevo de esta pintura se basa en la información que el director del Museo de Tours suministró a Wethey, de que el nombre del pintor estaba escrito en el reverso del lienzo. Esta copia parcial de Herrera Barnuevo difiere del original de Velázquez en el dibujo y en el color del fondo ya que en la copia es verde y en el de Velázquez es rojo, como en las sombras que son más fuertes y las carnes rojizas. Esta pintura debió llegar a Francia tras la invasión francesa, hay que recordar que Velázquez tras su segundo viaje a Italia, se trajo a Madrid una replica del retrato del papa, que le serviría de modelo a Herrera Barnuevo, cuya copia de la cabeza será posterior a 1651.

Bibliografía: Wethey (1966), p. 16; Wethey (1967), p. 15; Collar de Cáceres (2003), p. 114.

Fig. 138

127. *Retrato*

óleo/lienzo.

Desconocida.

138. *Inocencio X*. Museo de Bellas Artes de Tours. (Cat. 126)

Entre los bienes de la carta de pago otorgada por don Angel Marqueli en 1732 a los hijos menores de su hermano Manuel Marqueli, declara haber recibido: "Ytem otro retrato de cuerpo entero, original de Sebastián de Herrera, de un ombre con golilla del mesmo tamaño y marco que el antezedente [dos varas y quarta de alto y mas de vara y media de ancho], 900 rs".

Bibliografía: Agulló y Cobo (1981), pp. 225 – 227.

VI. 2. Pinturas recusadas

R-1 *Santo Tomás*

óleo/lienzo

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

Fue en el siglo XVIII cuando Jímenez atribuyó por primera vez esta pintura situada en la sala del capítulo a Herrera Barnuevo, y fue mantenida por Ceán Bermudez y más tarde por Wethey. Pero esta atribución es insostenible ya que la pintura representa uno de los modelos típicos de El Guercino. Según Bassegoda esta pintura representa a Santo Tomás que porta su atributo, la lanza, y no a San Bernabé como se mantenía desde el Padre Santos.

Bibliografía: De los Santos (1681); Ceán Bermudez (1800 / 1965), tomo II, p. 288; Poleró y Toledo (1857), p. 111, nº 449; Wethey (1958), lam. 19; Bassegoda i Hugas (2002), p. 169.

R-2 ***Santo Domingo en Soriano***

205 x 133 cm.

Óleo/lienzo.

Museo del Hermitage. (inv, nº 354)

Esta pintura que tradicionalmente se ha atribuido a Alonso Cano, Wethey la vincula con Herrera el Mozo. Gaya Nuño debió de leerlo erróneamente y se la adjudicó sin motivo a Herrera Barnuevo. En el museo se continúa atribuyendo a Cano. Existe en el Hermitage otro lienzo del mismo tema de Juan Bautista Maino, que sin motivo se relacionó con Herrera Barnuevo.

Bibliografía: Wethey (1955 / 1983), pp. 135 y 153; Gaya Nuño (1958), p. 211; Kagané (1997), p. 109.

R-3 ***Martirio de San Lorenzo***

238 x 159 cm.

óleo/lienzo.

Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Sevilla.

Esta pintura, que Valdivieso la relaciona con Sebastián de Herrera Barnuevo, no tiene ningún elemento significante que pueda sustentar dicha atribución, también se ha relacionado con Palomino, pero Pérez Sánchez apuntó que podía tratarse de una obra italiana. Gutiérrez Pastor puntualiza la afirmación de Pérez Sánchez relacionándola con Luca Giordano.

Bibliografía: Santos y Olivera (1930), p. 34; Aparicio (1966), lam. 19; Valdivieso (1978), pp. 72 – 73; Angulo Íñiguez (1979).

R-4 ***San José con el niño Jesús***

óleo/lienzo. 145 x 105 cm.

Hospital de Antezana. Alcalá de Henares.

Tormo ya dudó de la tradicional atribución a Herrera Barnuevo. Estilísticamente no encaja en la producción de Herrera Barnuevo.

Bibliografía: [Catálogo] (1990c), p. 312; Collar de Cáceres (2003), p. 115.

R-5 *San Juan Bautista*

165 x 105 cm.

óleo/lienzo.

Hospital de Antezana. Alcalá de Henares.

Como ocurre con su compañera el modelo humano del Bautista difiere del que aparecen en otras obras del mismo asunto de Herrera Barnuevo.

Bibliografía: [Catálogo] (1990c), p. 312; Collar de Cáceres (2003), p. 115.

R-6 *Carlos II niño*

160 x 110 cm.

óleo/lienzo.

Hampton Court. Londres.

1670.

Aunque cronológicamente se podría atribuir a Herrera Barnuevo, pues está fechado en 1670 y sigue la iconografía creada por Herrera Barnuevo, se podría atribuir a Carreño, – época en la que solamente tenía el cargo de Pintor del Rey ya que fue nombrado en 1669 –, o a cualquier otro pintor dedicado a reproducir la efigie real para los regalos diplomáticos. El modelo del niño no se corresponde con la fecha de 1670, sino que seguramente repite un modelo previo dado por el Pintor de Cámara. Este lienzo posee muchas similitudes con el que se guarda en el Hermitage.

Bibliografía: Gaya Nuño (1958), nº 522; Angulo Íñiguez (1962), p. 71; Young (1984), p. 488 – 493; Young (1986), pp. 126 – 130; [Catálogo] (1986), p. 318.

Fig. 139.

R-7 *Carlos II niño*

183 x 123 cm.

óleo/lienzo.

Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Esta pintura cercana a 1670, atribuida en el museo a Sebastián de Herrera Barnuevo difiere del estilo de este artista. Y tiene más aspectos en común con el de Londres.

Bibliografía: Moran Turina (1980), pp. 152 – 162; Kagane (1997), nº 34.

Fig. 140.

139. *Carlos II niño*, atribuido a Carreño de Miranda. Hampton Court. Londres. (Cat. R-6)

R-8 *Carlos II niño*

133 x 98.5 cm.

óleo/lienzo.

Colección Particular.

Repite el modelo de los lienzos de Hampton Court y del Hermitage, pero ha sido recortado, ya que las figuras del león y del águila, no aparecen enteras.

Bibliografía: [Catálogo] (1963a), nº 111.- [Catálogo] (1990b), nº 31

Fig. 141.

R-9 *Carlos II y sus antepasados*

195 x 108.5 cm.

óleo/lienzo.

Museo Lázaro Galdiano. nº inv. 8473. Madrid.

Esta pintura de gran importancia iconográfica por el complejo acompañamiento de retratos de los reyes Habsburgo españoles, ha sido objeto de di-

140. *Carlos II niñoo*. Hermitage. San Petersburgo. (Cat. R-7)

141. *Carlos II niño*. Colección Particular. (Cat.R-8)

versas atribuciones: tras ser considerada sucesivamente anónima y de Herrera Barnuevo, hoy se prefiere relacionarlo con el pintor García Hidalgo.

Bibliografía: Hernández Perera (1957), pp. 6 – 10; Camon Aznar (1977), lam. 391; Moran Turina (1980), pp. 152 – 162; Young (1984), pp. 488 – 493; Young (1986), pp. 126 – 130; [Catálogo] (1986), p. 318. Orso, (1986), p. 179; Minguez (1991); Rodriguez G. de Ceballos (2000), p. 98.

Fig. 142.

R-10 *Carlos II*

122 x 96 cm.

óleo/lienzo.

Museo Lázaro Galdiano. nº inv. 8065. Madrid.

Young relacionó esta pintura con Herrera Barnuevo, pero no tiene la calidad de otras creaciones suyas y está muy lejos de podérsela atribuir.
Bibliografía: Young (1984), pp. 488 – 493; Young (1986), pp. 126 – 130.

Fig. 143.

142. García Hidalgo: *Carlos II y sus antepasados*. Lázaro Galdiano. Madrid. . (Cat. R-9)

143. Anónimo: *Carlos II niño*. Lázaro Galdiano. Madrid. (Cat. R-10)

R-11 ***Carlos II a caballo***

óleo/lienzo.

Cádiz. Museo de Bellas Artes. (inv. nº 312)

Este retrato ecuestre de Carlos II, revela que desde joven se le quiso rodear de la aureola y el prestigio que había tenido su hermanastro Baltasar Carlos, utilizando el modelo heroico de Velázquez para el retrato ecuestre del Salón de Reinos. Existen varias versiones de esta misma pintura, pero ninguna presenta los rasgos estilísticos de Herrera Barnuevo. No sabemos si fue él quien creó este modelo, pero en general tanto esta pintura, como la del Hermitage, la de la Duquesa de Valencia, la del monasterio de San Millán de la Cogolla o la de la colección particular de Madrid, apuntan a dos tipos: unos de coloración verdosa en el traje del rey con detalles en plata y blanco, que recuerda más a Carreño de Miranda. Otros de casaca azul y plata con tonalidad rojiza, como el de la colección madrileña que se atribuyen a García Hidalgo. Apenas difieren estas pinturas en el fondo del paisaje o en el número de las perneras blancas del caballo, en este caso son tres. Se ha mantenido

144. Carreño de Miranda*: Carlos II a caballo*. Hermitage. San Petersburgo. (Cat. R-12)

siempre la atribución de Carreño o al menos que estos lienzos repiten un modelo dado por Carreño. Rodríguez G. de Ceballos afirma que estilística y cronológicamente son más próximos a Herrera Barnuevo. Hay que descartar la cronología que algunos autores situaban entre 1670 – 1673, ya que el modelo del monarca no aparenta más de ocho años.

Bibliografía: Hernández Perera (1957), pp. 6 – 10; Angulo Íñiguez (1962), p. 71; Pemán (1964), pp. 26 – 28; Gutiérrez Pastor (1984), p. 72; Young (1986), pp. 126 – 130; Kagane (1997); Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 99.

R-12 ***Carlos II a caballo***

203 x 142 cm.

óleo/lienzo.

Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Esta pintura difiere con la anterior en que son dos las patas blancas del caballo, el conjunto de casas y una iglesia que se ve al fondo se ha identificado con Alcorcón.

Bibliografía: Aldana (1961), p. 105; Angulo Íñiguez (1962), p. 71; Kagane (1997), nº 17; Rodríguez G. de Ceballos (2000), p. 99.

Fig. 144.

R-13 ***Carlos II a caballo***

200 x 138 cm.

óleo/lienzo.

Monasterio de San Millán de la Cogolla. San Millán de la Cogolla. (La Rioja). Gutiérrez Pastor la ha considerado obra del taller de Carreño de Miranda.

Bibliografía: Angulo Iñiguez (1962), pp. 71 –72; Gutiérrez Pastor (1984), p. 72.

R-14 ***Carlos II a caballo***

207 x 145 cm.

óleo/lienzo.

Colección privada.

Pascual Chenel considera que esta pintura es obra de Herrera Barnuevo y el modelo sobre el que se inspiran el resto de pinturas de la misma temática y composición. Aunque esta pintura no posee los rasgos del estilo de Herrera Barnuevo.

Bibliografía: Pascual Chenel (2005).

VII. FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Diocesano Parroquia de San Martín. (ADPSM)

Libro de Bautismos: nº 6.- nº 8.- nº 9.
Libro de Matrimonios: nº 5.
Libro de Difuntos: nº 3.- nº 5.- nº 6.

Archivo General de Palacio. (AGP)

Cédulas Reales: Tomo XII.- XIII.- XIV.- XV.
El Escorial: Leg. 1697.
Expedientes Personales: 202/61.- 207/24.- 506/15.- 506/17.- 507/ 19.- 507/37.- 507/38.- 507/39.- 507/40.- 706/1.- 802/26.- 1084/9.-2972/9.
Sección Administrativa (SA): leg. 710.- leg. 711.- leg. 1126.- leg. 5207.- leg. 5208.-
Sección Histórica (SH): Caja 76 Exp. 9, 10, 12.

Archivo Histórico Nacional. (AHN)

Códices 288b.
Sección Clero: Libro19700.-
Jesuitas: Libro 55.- Libro 69.- Libro 265.- Leg. 754, nº 11-12.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. (AHPM)

Protocolos: 2594.- 3238.- 3239.- 3612.- 4856.- 4857.- 4858.- 4859.- 4860.- 4862.- 4863.- 5810.- 5811.- 6037.- 6064.- 6071.- 6073.- 6367.- 6530.- 6531.- 6532.- 6533.- 7008.- 7009.- 7010.- 7011.- 7012.- 7013.- 7014.- 7219.- 7455.- 7626.- 7627.- 7628.- 7629.- 7630.- 7631.- 7632.- 7633.- 7634.- 7635.- 7642.- 7643.- 7644.- 7645.- 7646.- 7647.- 7648.- 8133.- 8569.- 8588.- 8596.- 8695.- 9038.- 9147.- 9375.- 9438.- 9917.- 10386.- 10858.- 11426.- 11814.- 11815.- 11816.- 11818.- 11820.- 11821.- 24858.

Archivo Parroquial de Santiago (APS)

Libro de Difuntos de San Juan: nº 3.- nº 4.

Archivo Parroquial de San Ginés. (APSG)

Leg. 28.- 112.
Papeles de la Capilla del Cristo de San Ginés.

Archivo Parroquial de San Sebastián. (APSS)

Libro de Bautismos: nº 13.- 14.- 15.
Libro de Difuntos: nº 10.- 11.

Archivo de la Villa. (AV)

ASA 1-154-18.- 1-154-23.- 1-161-33.- 1-161-51.- 1-472-1.- 2-58-13.- 2-109-6.- 2-109-13.- 2-499-4.- 2-284-8.- 3-128-17.- 3-128-16.- 4-169-43.- 7-440-3.
Libro de Acuerdos del Posito nº 205.

VIII. ABREVIATURAS

A ..... Academia.
AAV ..... Archivo de Arte Valenciano.
AB ..... The Art Bulletin.
ADHTA ..... Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.
ADPSM ..... Archivo Diocesano Parroquia de San Martín.
AEA .....Archivo Español de Arte.
AEAA .....Archivo Español de Arte y Arqueología.
AGP .....Archivo General de Palacio.
AGS..... Archivo General de Simancas.
AHA ..... Anales de Historia del Arte.
AHCJPT ..... Archivo Histórico de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo.
AHN..... Archivo Histórico Nacional.
AHPM ..... Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
AIAAIE ..... Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
AIEM ..... Anales del Instituto de Estudios Madrileños.
APSG ..... Archivo Parroquial de San Ginés.
APSS..... Archivo Parroquial de San Sebastián
AQ ..... The Art Quartely.
ASA ..... Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento.

AV ..... Archivo de la Villa.
BA ..... Boletín de Arte.
BM ..... The Burlington Magazine.
BMICA ..... Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar".
BSEE ..... Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
BSEAA ..... Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.
EM .....Estrella del Mar.
ES ..... Estudios Segovianos.
ETS ..... Espacio, Tiempo y Forma.
G ..... Goya.
LESJ ..... Libro de Enterramientos de la Parroquia de San Juan.
LESS ..... Libro de Enterramientos de la Parroquia de San Sebastián.
LBSS ..... Libro de Bautismos de la Parroquia de San Sebastián.
MC ..... Miscelánea Comillas.
MD ..... Master Drawings.
NH .....Notes Hispanic.
RA ..... Revue de l´art.
RBAMAM .... Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
RS .....Reales Sitios.
RUM .....Revista de la Universidad de Madrid.
TL .....Tierras de León.
VM ..... Villa de Madrid.

BIBILIOGRAFIA

Agulló y Cobo (1977)
AGULLÓ Y COBO, M.: "El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional". *AIEM*, XIV, 1977, pp. 69 – 89.

Agulló y Cobo (1978a)
- *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI – XVII*. Granada, 1978.

Agulló y Cobo (1978b)
- *Documentos sobre escultores, entalladores, ensambladores de los siglos XVI al XVIII.* Valladolid, 1978.

Agulló y Cobo (1981)
- *Más Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*. Madrid, 1981.

Agulló y Cobo (1987)
- "El pintor madrileño Jerónimo Ezquerra". *V M*, XCIII, 1987, pp. 3 – 24.

Agulló y Cobo (1997)
- "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos". *AIEM,* XXXVII, 1997, pp. 25 – 71.

Agulló y Cobo y Baratech Zalama (1996)
AGULLÓ Y COBO, M., y BARATECH ZALAMA, M ª T.: *Documentos para la historia de la Pintura Española*, II, Madrid, 1996.

Agulló y Cobo y Pérez Sánchez (1976)
AGULLÓ Y COBO, M., y PÉREZ SÁNCHEZ A. E.: "Juan Bautista Moreli". *AEA.*, XLIX, 1976, pp. 109 - 121.

Aldana Fernández (1961)
ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "Sobre Velázquez y lo velazqueño en Valencia". *AAV,* 1961, pp. 96 – 106.

Álvarez y Baena (1791/1973)
ÁLVAREZ Y BAENA, J. A.,: *Hijos de Madrid*. Madrid, 1791, (ed. 1973).

Álvarez de Quindos (1804/1993)
ÁLVAREZ DE QUINDOS, J. A.: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804, (ed. 1993).

Angulo Iñiguez (1927)
ANGULO IÑIGUEZ, D.: "Dibujos Españoles en el Museo de los Uffizi". *AEAA*, III, 1927, pp. 341 – 349.

Angulo Iñiguez (1958)
- "Nuevas obras de José Antolínez". *AEA*, XXXI, 1958, pp. 341 –343.

Angulo Iñiguez (1959)
- "Herrera Barnuevo y Antolínez". *AEA*, XXXII, 1959, pp. 331 - 332.

Angulo Iñiguez (1962)
- "Herrera Barnuevo y el Retrato de Carlos II del Museo de Barcelona". *AEA.*, XXXV, 1962, pp. 71 – 72.

Angulo Iñiguez (1971)
- "Pintura del siglo XVII". *Ars Hispaniae*, Madrid, 1971.

Antón Capitel (1982)
ANTÓN CAPITEL: "Documentos. La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, en la calle de San Bernardo, en Madrid". *Arquitectura*, 1982, pp. 77 - 81.

Aparicio Olmos (1966)
APARICIO OLMOS, E.: *Palomino: su arte y su tiempo*. Valencia, 1966.

Apuntes para la historia … (1932)
"Apuntes para la historia del museo del Prado", *BSEE*, 40, 1932, pp. 85 - 97.

Araujo-Costa (1943)
ARAUJO-COSTA, L.: "El Barroco en Madrid". *BSEE*, XLVII, 1943, pp. 105 - 120.

Arbeteta Mira (1993)
ARBETETA MIRA, L.: "Cordero y León. Carlos II en el Salón de los Espejos". *RS,* 118, 1993, pp. 33 – 41.

Artigas (1925)
ARTIGAS, M.: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid, 1925.

Azcarate (1960)
AZCARATE, J. M.: "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *AEA*, XXXIII, 1960, pp. 357 - 385.

Azcarate (1962a)
- "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV". *RUM*, XLII - XLIII, 1962, pp. 517 – 546.

Azcarate (1962b)
- "Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV". *BSEAA,* XXVIII, 1962, pp. 289 – 296.

Azcarate (1970)
- "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII*". AIEM,* Madrid, VI, 1970, pp. 43 - 63.

Barbeito (1992)
BARBEITO, J. M.: *El Alcázar de Madrid.* Madrid, 1992.

Barcia (1906)
BARCIA, A. M.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1906.

Barrio Moya (1983)
BARRIO MOYA, J. L.: "Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata", *AEA*, LVI, 1983, pp. 409 – 410.

Barrio Moya (1995)
- "El inventario de los bienes del hidalgo leonés Don Andrés González de Bricianos, Contador de los gastos secretos de Carlos II y Felipe V" (1708)", *TL*, 99, 1995, pp. 29 - 57.

Barrio Moya y Martín (1981)
BARRIO MOYA, J. L. y MARTÍN, F. A., "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", *RS*, LXX, 1981, pp. 11 – 16.

Basanta Reyes (2000)
BASANTA REYES, Mª B.,: "La parroquia de San Ginés de Madrid". *Cuadernos de Arte e Iconografía,* IX, Madrid, 2000.

Bassegoda i Hugas (2002)
BASSEGODA i HUGAS, B.: *El Escorial como museo*. Barcelona, 2002.

Blanco Mozo (2002)
BLANCO MOZO, J.L.: *Alonso Carbonel (1583 – 1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares.* UAM, 2002.

Blanco Mozo (2003)
- "Juan Sánchez Barba (1602 – 1673), escultor". *ADHTA*, XV, 2003, pp. 79 – 99.

Blasco Esquivias (1991)
BLASCO ESQUIVIAS, B.: "Sobre el debate entre arquitectos, profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans" *ETF, serie VII, Historia del Arte*, IV, 1991, pp. 159 – 193.

Bonet Correa (1959)
BONET CORREA, A.: "Velázquez, Arquitecto y Decorador". *AEA,* CXXX - CXXXI, 1959, pp. 215-251.

Bonet Correa (1961)
- "El Túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los Retablos Baldaquinos del Barroco Español". *AEA*, XXXIV, 1961, pp. 285 - 297.

Brinckmann (1953)
BRINCKMANN, A. E.: *Arte Barroco*. Barcelona, 1953.

Brown (1973)
BROWN, J.: "Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest". *MD*, XI, 1973, pp. 374 – 379.

Brown (1983)
- "Selected Drawings by Spanish Baroque Master", *MD*, XXI, 1983, pp. 401 - 407.

Brown (1998)
- *Painting in Spain 1500 – 1700*. Yale University, 1998.

Brown y Elliot (1988)
BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1988.

Burke y Cherry (1997)
BURKE, M. B., y CHERRY, P.: *Spanish Inventoires, 1. Collections of Paintings in Madrid, 1601- 1755,* Los Angeles, 1997.

Bustamante (1997)
BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "La Iglesia de El Escorial". *BMICA*, LXVII, 1997, pp. 5 – 41.

C.O. (1946)
C. O.: "Visita de la Sociedad al Museo de Bellas Artes de San Fernando". *BSEE*, L, 1946, pp. 241 - 245.

Calderón de la Barca (1989)
CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *El Agua Mansa. Guardate del Agua Mansa.* Murcia, 1989.

Camón Aznar (1977)
CAMÓN AZNAR, J.: "La Pintura Española del siglo XVII". *Suma Artis*, Vol. XXV, Madrid, 1977 pp. 448 – 451.

Carrillo (1627)
CARRILLO, M.: *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*. 1627.

Cartillas Excursionistas ... (1917)
"Cartillas Excursionistas. Alcalá de Henares", *BSEE*, XXV, 1917, pp. 143 – 152.

Casaseca Casaseca (1979)
CASASECA CASASECA, A.: "Los cuadros de las pechinas de la iglesia de las M. M. Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca)". *A.EA*, LII, 1979, pp. 460.

Castrillo (1918)
CASTRILLO, J. M.: "La capilla del Cristo de los Dolores V O T de San Francisco de Madrid". *B. S. E. E.*, XXVI, 1918, pp. 272 - 278.

[Catálogo] (1926)
Catálogo de la exposición. El Antiguo Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1926.

[Catálogo] (1963a)
Catálogo de la exposición Les grandes heures de la Diplomatie Française. Versalles, 1963.

[Catálogo] (1963b)
Catálogo Sotheby´s, 21 de octubre de 1963.

[Catálogo] (1941)
Catálogo de la Sala de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1941.

[Catálogo] (1966)
Catálogo de la exposición Spanische Zeichnungen von el Greco bis Goya, Hamburgo, 1966.

[Catálogo] (1969)
Catálogo de la exposición Centenario de Alonso Cano, en Granada. Granada, 1969.

[Catálogo] (1979)
Catálogo de la exposición Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia. Madrid, 1979.

[Catálogo] (1985)
Catálogo de la exposición Juan Carreño de Miranda (1614 – 1685). Avilés, 1985.

[Catálogo] (1986)
Catálogo de la exposición Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo (1650 – 1700). Madrid, 1986.

[Catálogo] (1990a)
Catálogo de la exposición Arte y Devoción: Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII- XVIII en iglesias madrileñas. Madrid, 1990.

[Catálogo] (1990b)
Catálogo Sotheby´s, Old Master Paintigs, Londres, 12 de diciembre de 1990.

[Catálogo] (1990c)
La Universidad de Alcalá II. Madrid, 1990.

[Catálogo] (1991)
Catálogo de la exposición La Pittura Madrilena del secolo XVII. Roma, 1991.

[Catálogo] (1994)
Catálogo de la exposición El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la corte de los Reyes de España. Comunidad de Madrid, 1994.

[Catálogo] (1995)
Catálogo de la exposición Tres siglos de dibujo sevillano, Sevilla, 1995.

[Catálogo] (1996)
Catálogo de la exposición Pintores del Reinado de Carlos II. Museo del Prado, Madrid, 1996.

[Catálogo] (1997)
Catálogo Fernando Duran. Subastas. nº 41, 9 de mayo de 1997.

[Catálogo] (1999a)
Catálogo de la exposición Peru: Fe y Arte en el Virreinato, Córdoba, 1999.

[Catálogo] (1999b)
Catálogo de la exposición El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1999.

[Catálogo] (1999c)
Catálogo de la exposición Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1550-1700. Museo de América, Madrid, 1999.

[Catálogo] (1999d)
Catálogo de la exposición En torno a Velázquez, pintura española del siglo de oro. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1999.

[Catálogo] (2000)
Catálogo de la exposición Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos México. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2000.

[Catálogo] (2001)
Catálogo de la exposición Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística. Hospital Real de Granada, Granada, 2001.

[Catálogo] (2002)
Catálogo de la exposición El Arte de la corte de Felipe V, Madrid, 2002.

[Catálogo] (2003a)
Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Madrid, 2003.

[Catálogo] (2003b)
Catálogo de la exposición Anton van Dyck y el arte del grabado. V E, Madrid, 2003.

Caxa de Leruela (1631)
CAXA DE LERUELA, M.: *Restauración de la antigua abundancia de España, O Prestantisimo, unico, y facil reparo de su carestia general.* Nápoles, 1631.

Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio (1989)
CAYETANO MARTÍN, Mª C., FLORES GUERRERO, P. y GALLEGO RUBIO, C.: "Sebastián Herrera Barnuevo, maestro mayor de las obras de Madrid (1665 – 1671)". *VM*, IC, 1989, pp. 49 – 56.

Ceán Bermúdez (1800/1965)
CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo II, Madrid, 1800, (ed. 1965).

Chaves Montoya (1992)
CHAVES MONTOYA, Mª T.: "La Entrada de Mariana de Austria de Madrid". *El Teatro descubre a América*, Madrid, 1992, pp. 73 - 94.

Ciruelos Gonzalo y García Sepúlveda (1996)
CIRUELOS GONZALO, A. y GARCÍA SEPULVEDA, Mª P.: "Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando (Dibujos)". *A.,* LXXXII, 1996, pp. 571 - 593.

Collar de Cáceres (2003)
COLLAR DE CÁCERES, F.: "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor". *ADHTA*, XV, 2003, pp. 113 – 124.

Conde de Polentinos (1912)
CONDE DE POLENTINOS, "La Casa Ayuntamiento de Madrid", *BSEE*, XX, 1912, pp. 230 - 255.

Conde de Polentinos (1945)
- "Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos". *BSEE*, XLIX, 1945, pp. 63 - 78.

Conde de la Viñaza (1889-1894/1972)
CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Tomo II.Madrid, 1889 – 1894, (ed. 1972),

Corella Suárez (1973)
CORELLA SUÁREZ, Mª P.: "Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa Mª Magdalena de Getafe 1612 – 1618". *AIEM,* IX, 1973, pp. 231 – 251.

Corpus de Alonso Cano (2002)
Corpus de Alonso Cano. Madrid, 2002.

Corpus Velazqueño (2000)
Corpus Velazqueño. I, Madrid, 2000.

Correcher (1982)
CORRECHER, C.M.: "Jardines de Aranjuez (I) Jardín de la Isla". *RS,* LXXII, 1982, pp. 29 – 44.

Cruz Valdovinos (1985a)
CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Varia canesca madrileña". *AEA.*, LVIII, 1985, pp. 276 – 287.

Cruz Valdovinos (1985b)
- "Arquitectura Barroca: siglo XVII" en *Historia de la Arquitectura Española.* IV, Zaragoza, 1985.

Cruz Valdovinos (1989)
- "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia". *AHA*, I, 1989, pp. 197 – 209.

Cruz Valdovinos (1998)
- "Observaciones generales sobre entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649). *AIEM*, XXXVIII, 1998, pp. 17-37.

De Andrés (1971)
DE ANDRÉS, G.: "Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial". *AEA*, XLIV, 1971, pp. 49 - 64.

De Antonio Sáez (1974a)
DE ANTONIO SÁEZ, T.: "Algunas noticias biográficas sobre el Pintor Nuñez del Valle". *AEA*, XLVII, 1974, pp. 160 - 162.

De Antonio Sáez (1974b)
- "Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román". *AEA*, XLVII, 1974, pp. 405 – 407.

De Cossio y Gómez (1923)
DE COSSIO Y GÓMEZ-ACEBO, M.: "La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes". *BSEE*, XXXI, 1923, pp. 1 - 27.

De Jesús María (1680)
DE JESÚS MARÍA, A.: *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval.* Madrid, 1680.

De Mesa y Gisbert (1970)
DE MESA, J. y GISBERT, T.: "Un cuadro del Greco en Lima". *AEA*, XLIII, 1970, pp. 87 - 89.

De Mesa y Gisbert (1982)
- *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, 1982.

De Palacio Azara (1918)
DE PALACIO AZARA, Mª D.: "Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe". *BSEE*, XXVI, 1918, pp. 211 – 214.

De San Román (1941)
DE SAN ROMÁN, F. B.: "Dos libros de la Biblioteca del Greco". *AEA*, XIV, 1941, pp. 238.

De Vera (1955)
DE VERA, J.: "Una obra desconocida de Gregorio Fernández en la Catedral de Segovia". *AEA*, XXVIII, 1955, pp. 80 - 84.

De Vera (1963)
- "Aportaciones al estudio de nuestra catedral". *ES,* 1963, pp. 233 – 259.

Descalzo Lorenzo (1988)
DESCALZO LORENZO, A.: *Aldeavieja y su santuario de la Virgen del Cubillo.* Ávila, 1988.

Delgado Martínez (2001)
DELGADO MARTÍNEZ, N.: "Juan Antonio de Frías y Escalante*". Cuadernos de Arte e Iconografía*, X, 2001.

Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio (1999)
DÍAZ MORENO, F. y LOPEZOSA APARICIO, C.: "Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid". *AHA*, IX, 1999, pp. 181 – 206.

Disegni Spagnoli … (1981)
Disegni Spagnoli dei secoli d´oro. Roma, 1981.

Eisler (1970)
EISLER, C.: *Dessins de Maîtres du XIV au XX siècle*. Milano, 1970.

Estella (1993)
ESTELLA, M.: "Algo más sobre Pompeyo Leoni". *AEA*, LVI, 1993, pp. 145 – 147.

Fernández García (1995)
FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Parroquia madrileña de San Sebastián* Madrid, 1995.

Fernández-Miranda (1989)
FERNÁNDEZ-MIRANDA, F.: *Inventarios Reales. Carlos III 1789*. Tomo II, Madrid, 1989.

Friedländer y Lafuente (1945)
FRIEDLÄNDER, M. J. y LAFUENTE, E.: *El Realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España.* Barcelona, 1945.

Gálvez (1926a)
Gálvez, C.: "Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial". *E.M.*, 1926, nº 193, pp. 670-674.

Gálvez (1926b)
- "Curiosidades Iconográficas". *E.M.,* 194 – 195, 1926, pp. 728 – 729.

Gallego (1987)
GALLEGO, J.: *Visión y símbolo en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid, 1987.

García de la Torre (2001)
GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos.* Córdoba, 2001.

García y Bellido (1929)
GARCÍA Y BELLIDO, A.: "Estudios del Barroco Español. Avances para una monografía de los Churriguera". *AEA*, V, 1929, pp. 21 - 87.

García Mercadal (1999)
GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. vol. III, Salamanca, 1999.

García Morales (1989)
GARCÍA MORALES, Mª V.: "La merced del oficio de Maestro Mayor". *ETF, serie VII, Historia del Arte*, II, 1989, pp. 115 - 132.

García Morales (1990)
- *El oficio de construir: origen de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*. Madrid, 1990.

Gaya Nuño (1947)
GAYA NUÑO, J. A.: "El Museo Nacional de la Trinidad, (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida), *BSEE*, LI, 1947, pp. 19 – 77.

Gaya Nuño (1958)
- *La Pintura Española fuera de España*. Madrid, 1958.

Gómez Moreno (1967)
GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de Salamanca*. Madrid, (reimpresión, 1967).

Gómez Moreno (1958)
GÓMEZ MORENO, Mª E.: "Escultura del siglo XVII", *Ars Hispaniae*, XVII. Madrid, 1958.

Guerra de la Vega (1984)
GUERRA DE LA VEGA, R.: *Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias 1516 – 1700*. Madrid, 1984.

Guerra de la Vega (1990)
- "Velázquez y las esculturas del Patrimonio Nacional". *RS,* CIV, 1990, pp. 21 – 27.

Gutiérrez Pastor (1984)
GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Catálogo de Pintura del Monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984.

Hernández Perera (1952)
HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla". *AEA,* XXV, 1952, pp. 267 - 287.

Hernández Perera (1957)
- "Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano". *G,* XIX, 1957, pp. 6 – 10.

Inventario General de Pinturas del Museo del Prado, (1989)
Inventario General de Pinturas del Museo del Prado. Vol. II y III, Madrid, 1989.

Iñiguez (1933)
IÑIGUEZ, F.: "La iglesia de las Comendadoras de Santiago, en Madrid". *AEA.,* 9, 1933, pp. 21 – 37.

Kagané (1997)
KAGANÉ, L.: *The Hermitage. Catalogue of Western European painting, Spanish painting fifteenth to nineteenth centuries*. Florencia, 1997.

Kreisler Padin (1929)
KREISLER PADIN, M.: "Notas y noticias sobre la capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés". *RBAMAM*, VI, 1929, pp. 333 – 347.

Lafuente Ferrari (1944)
LAFUENTE FERRARI, E.: "Borrascas de la Pintura". *AEA,* Madrid, XVII, 1944, pp. 77 - 104.

Lafuente Ferrari (1946)
- *Breve historia de la pintura española*. Madrid, (4º edición, 1946).

Lapuerta Montoya (1999)
LAPUERTA MONTOYA, Magdalena: *Las Empresas pictóricas de Felipe III: La Casa Real de el Pardo*. Madrid, 1999.

Llaguno Amirola (1973)
LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración,* Madrid, tomo III y IV, 1973.

López Navío (1960)
LÓPEZ NAVÍO, J.: "Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez". *AEA*, XXXIII, 1960, pp. 387 – 419.

Macho Ortega (1918)
MACHO ORTEGA, F.: "La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid". *BSEE*, XXVI, 1918, pp. 216 - 222.

Magaria Bisbal (1952)
MAGARIA BISBAL, L.: "Una familia de escultores: los Mora". *AEA*, XXV, 1952, pp. 143 – 157.

Marías y Bustamante (1985)
MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A.: "Apuntes Arquitectónicos madrileños hacia 1660": *AEA*, LVIII, 1985, pp. 34 - 43.

Marqués del Saltillo (1948)
MARQUÉS DEL SALTILLO: "Efemérides artísticas madrileñas", *BSEE*, LII, 1948, pp. 5 – 43.

Marqués del Saltillo (1953)
- "Artistas madrileños". *BSEE,* LVII, 1953, pp. 137 – 245.

Martín González (1958)
MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Arte y artistas del siglo XVII en la corte". *AEA,* XXXI, 1958, pp. 125 - 143.

Martín González (1959)
- "El panteón de San Lorenzo en El Escorial". *AEA*, CXXVII, 1959, pp. 199-215.

Martín González (1983)
- *Escultura Barroca en España 1600 – 1770*. Madrid, 1983.

Martín González (1993)
- *El Retablo Barroco en España*. Madrid, 1993.

Mascareñas
MASCAREÑAS, J.: Biblioteca del Palacio Real I.D. 87. *Jornada de la Srma. Reina Doña Mariana de Austria, segunda muger de Felipe IV, Rey de España, desde Viena a Madrid.*

Mayer (1947)
MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1947.

Mazón de la Torre (1977)
MAZÓN DE LA TORRE, M. A.: *Jusepe Leonardo y su tiempo*. Zaragoza, 1977.

Mckim Smith (1974)
MCKIM SMITH, G..: *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*. 1974.

Minguez (1991)
MINGUEZ, V.: "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano". *BMICA.,* XLV, 1991, pp. 71 - 83.

Montaner López (1987)
MONTANER LÓPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, 1987.

Moran Turina (1980)
MORAN TURINA, J. M.: "El retrato

cortesano y la tradición española en el Reinado de Felipe V". *G*, CLIX, 1980, pp. 152 - 162.

Muller (1997)
MULLER, P. E.: "Three Centuries of Sevillian Drawings". *MD*, XXXV, 1997, pp. 299 - 301.

Muñoz García (1999)
MUÑOZ GARCÍA, Mª. J.: "Los Relieves de Bacanales que decoraban el Alcázar". *AEA*, 1999, pp. 578 - 580.

Navascués Palacio (1966)
NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el puente de Toledo de Madrid". *VM*, XXVI, 1966, pp. 52 – 67.

Nicolau Castro (1996)
NICOLAU CASTRO, J.: "La Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario". *A,* LXXXIII, 1996, pp. 271 - 287.

Orso (1986)
ORSO, S. N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid.* Princeton, 1986.

Orso (1989)
- *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV.* USA, 1989.

Palomino de Castro (1724/1988)
PALOMINO DE CASTRO, A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1724 (ed. 1988).

Palomino de Castro (1986)
- *Vidas*, (edición de Nina Ayala Mallory), Madrid, 1986.

Pascual Chenel (2005)
PASCUAL CHENEL, A.: "Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo". *AEA*, LXXVIII, 2005, pp. 179 – 184.

Pemán (1964)
PEMÁN, C.: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (pinturas).* Madrid, 1964.

Pérez Ríos (1981)
PÉREZ RÍOS, E.: *Repertorio de grabados españoles*. Vol II y III, Madrid, 1981.

Pérez Sánchez (1966)
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Antonio van de Pere". *AEA*, XXXIX, 1966, pp. 305 – 321.

Pérez Sánchez (1967)
- *Catálogo de los dibujos, de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1967.

Pérez Sánchez (1970)
- *Gli Spagnoli da el Greco a Goya.* Milano, 1970.

Pérez Sánchez (1972a)
- *Mostra de Disegni Spagnoli*. Firenze, 1972.

Pérez Sánchez (1972b)
- *Museo del Prado Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles siglos XV – XVII.* Madrid, 1972.

Pérez Sánchez (1972c)
- "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos". *G,* CXI, Madrid, 1972, pp. 146 - 152.

Pérez Sánchez (1980)
- *El Dibujo español de los siglos de oro*. Madrid, 1980.

Pérez Sánchez (1986)
- *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986.

Pérez Sánchez (1991)
- *"I Dipinti Spagnoli", Dipinti della Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani"*. Roma, 1991.

Pérez Sánchez (2000)
- *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid, 2000.

Pérez Sánchez y Boubli (1991)
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y BOUBLI, L.: *Dessins espagnols Maîtres des XVI et XVII siecles*. Musée du Louvre, 1991.

Pérez Sedano (1914)
PÉREZ SEDANO, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del Arte Español*. Madrid, 1914.

Pérez Villanueva (1986)
PÉREZ VILLANUEVA, J.: *Felipe IV y Luisa Enriquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava: un epistolario inédito*. Salamanca, 1986.

Polero y Toledo (1857)
POLERO Y TOLEDO, V.: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*. Madrid, 1857.

Ponz (1793/1988)
PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, 1793, (ed. 1988).

Powell y Ressort (2002)
POWELL, G.. y RESSORT, C.: *Écoles espagnole et portugaise. Musée du Louvre. Département des peintures. Catalogue,* Paris, 2002.

Ramírez de Prado (1650)
RAMÍREZ DE PRADO, L.: *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria en la muy noble leal y coronada villa de Madrid*. Madrid, 1650.

Retablos de la Comunidad de Madrid ... (1995)
Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII. Madrid, 1995.

Repartimiento de los balcones (1662)
Repartimiento de los balcones de la plaça de Madrid a los Consejos, grandes y demás personas que lo an de ocupar en la fiesta de toros que se a de celebrar a honor de Sr. S. Isidro, patrón de Madrid, este año de 1662. Madrid, 1662.

Rodríguez de Monforte (1666)
RODRÍGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phellipe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de Horden de la Reyna Ntra Sñra, ...*. Madrid, 1666.

Rodríguez G. de Ceballos (1970)
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El Colegio Imperial De Madrid". *MC*, LIV, 1970, pp. 407-445.

Rodríguez G. de Ceballos (1985)
- "L´architecture baroque espagnole vue á travers le débat entre peintres et architectes". *RA*, LXX, 1985, pp. 41 - 53.

Rodríguez G. de Ceballos (1992-1993)
- "El Sueño de la Vida y el Triunfo de la muerte en la iconografía del Barroco español". *BA*, XIII - XIV, Málaga, 1992 – 1993, pp. 7 - 30.

Rodríguez G. de Ceballos (2000)
- "Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)". *ADHTA,* XII, 2000, pp. 93 – 111.

Rodríguez Rebollo (2003)
RODRÍGUEZ REBOLLO, A.: "El retablo de San José, de Alonso Cano, en la iglesia madrileña de San Ginés". *G.*, 297, 2003, pp. 360 – 366.

Rossel y Torres (1875)
ROSSEL Y TORRES, I.: "Dibujo arquitectónico original de Alonso Cano, que se conserva en la Biblioteca Nacional". *Museo Español de Antigüedades*, Vol. IV, 1875, pp. 403 – 413.

Saenz Miera Santos (1986)
SAENZ MIERA SANTOS, C.: "Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649". *AIEM*, XIII, 1986, pp. 167-175.

Sánchez Amores (1988)
SÁNCHEZ AMORES, J.: "Seguimiento de la psicomaquia a través de los tratadistas desde el mundo medieval al moderno". *AEA,* LXI, 1988, pp. 430 – 440.

Sánchez Cantón (1915)
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Los pintores de los Austrias". *BSEE,* XXIII, 1915, pp. 132 – 146.

Sánchez Cantón (1916)
- *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid, 1916.

Sánchez Cantón (1930)
- *Dibujos Españoles*. Vol. III, IV y V, Madrid, 1930.

Sánchez Cantón (1933)
- *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II, Madrid, 1933.

Sánchez Cantón (1948)
- *Los Retratos de los Reyes de España*. Barcelona, 1948.

Sánchez Rivero y Marinetti
SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARINETTI, A.: *Viage de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid.

Sancho (2000a)
SANCHO, J. L.: "La fuente de los Tritones y la Renovación del Jardín de la Isla, en Aranjuez, por Felipe IV (1655 – 1663)". *AIEM*, XL, 2000, pp. 345 – 361.

Sancho (2000b)
- "S. M. Ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hacía ..." Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla". *RS,* 146, 2000, pp. 26 – 39.

Santiago Paez (1991)
SANTIAGO PAEZ, E.: *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI – XVII.* Madrid, 1991.

Santos (1667)
SANTOS, Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1667.

Santos y Olivera (1930)
SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía Ilustrada de la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1930.

Sentenach (1902)
SENTENACH, N.: "Relieve Representando". *BSEE*, X, 1902 pp. 245 - 247.
Serrano Fatigati (1909)

SERRANO FATIGATI, E.: "Escultura en Madrid". *BSEE,* XVII, 1909, pp. 245 - 277.

Simón Díaz (1992)
SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid.* Madrid, 1992.

Soto Caba (1991)
SOTO CABA, V..: *Los Catafalcos del Barroco Español*, Madrid, 1991.

Sullivan y Mallory (1982)
SULLIVAN, E. J. y MALLORY, N. A.: *Painting in Spain 1650 – 1700 from North American Collections*. Princeton University, 1982.

Taylor (1979)
TAYLOR, R.: "Juan Bautista Crescencio y la Arquitectura cortesana española (1617 – 1635)". *A*, XLVIII, 1979, pp. 61 - 123.

Tome (1999)
TOME, J.: *Serradilla. Santuario del Santísimo Cristo de la Victoria*, León, 1999.

Tormo y Monzó (1912)
TORMO Y MONZÓ, E.: "Gaspar Becerra". *BSEE*, XX, 1912, pp. 85 - 86.

Tormo y Monzó (1927/1972)
- *Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Valencia, 1927 (Ed. 1972).

Tormo y Monzó (1929)
- "Aranjuez". *BSEE*, XXXVII, 1929, pp. 1 - 21.

Tovar Martín (1973)
TOVAR MARTÍN, V.: "El Arquitecto ensamblador Pedro de la Torre". *AEA,* XLVI, 1973, pp. 261 - 299.

Tovar Martín (1975)
- *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.

Tovar Martín (1980)
- "El Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid y su terminación del siglo XVIII". *VM*, 1980, pp. 47 – 56.

Tovar Martín (1982)
- *El Real Pósito de la Villa de Madrid.* Madrid, 1982.

Tovar Martín (1983)
- *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983.

Tovar Martín (1990)
- "Aportaciones artísticas singulares en el marco histórico de Alcalá de Henares". *La Universidad de Alcalá II, Madrid,* 1990, pp. 193 - 263.

Trapier (1941)
TRAPIER, E. G..: "Notes on spanish Drawings". *NH*, 1941, pp. 1 - 63.

Utande Ramiro (1997)
UTANDE RAMIRO, C.: "La Iglesia de Nuestra señora de Montserrat, de Madrid, y la Real Academia de San Fernando". *A*, LXXXIV, 1997, pp. 183 – 223.

V.V.A.A. (1960)
V.V.A.A.: *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960.

Valdivieso (1978)
VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.

Valdivieso (1992)
- *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1992.

Varela (1990)
VARELA, Javier.: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500 – 1885).* Madrid, 1990.

Vignola (1985)
VIGNOLA, Jacopo Barozzi da : *Regla de las Cinco Ordenes de Architectura*, Valencia, 1985.

Wethey (1952)
WETHEY, H. E.: " Alonso Cano´s Drawings". *AB*, XXXIV, 1952, pp. 217 – 235.

Wethey (1953)
- "El Testamento de Alonso Cano" *BSEE*, LVII, Madrid, 1953, pp. 117 – 127.

Wethey (1954)
- "Herrera Barnuevo´s work for the jesuits of Madrid". *AQ*, 1954, pp. 335 – 344.

Wethey (1956)
- "Decorative Projects of Sebastian de Herrera Barnuevo". *BM*, XCVIII, London, 1956, pp. 41 – 46.

Wethey (1958)
- "Sebastián de Herrera Barnuevo". *AIAAIE,* XI, 1958, pp. 13 – 42.

Wethey (1983)
- *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. V. E. Palencia del Burgo R., Madrid, 1983.

Wethey y Sunderland Wethey (1966)
WETHEY, H. E. y SUNDERLAND WETHEY, A.: "Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales". *AB*, XLVIII, 1966, pp. 15 – 34.

Wethey y Sunderland Wethey (1967)
- "Herrera Barnuevo y su Capilla de las Descalzas Reales". *R. S.*, XIII, 1967, pp. 12 – 21.

Young (1984)
YOUNG, E.: "Portraits of Charles II of Spain in British Collections". *BM*, 1984, pp. 488 – 493.

Young (1986)
- "Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano". *G,* CXCIII - CXCV, 1986, pp. 126 - 130.

Zapata Fernández de la Hoz (1993)
ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa: "Claudio Coello: Dibujos Festivos". *AEA,* LXVI, 1993, pp. 257 - 279.

Zapata Fernández de la Hoz (2000)
- La *Entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II.* Madrid, 2000.

Zarco del Valle (1870)
ZARCO DEL VALLE, Manuel Ramón: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1870.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán mecanografiados en folios, a doble espacio, acompañados de un disquete de 3.5, cd-rom, o soporte informático análogo, preferentemente en «word» o «word perfect». Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se imprimirán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten tendrán la calidad necesaria para que puedan reproducirse dignamente, numeradas y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, podrá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), si es posible en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE
[FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com. así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografia, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, con la referencia bibliográfica utilizada para registrarla y obtener la imagen (cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografias de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático Emérito de Universidad y Patrono de la Fundación Universitaria Española

PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA [CAIFUE]

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 €. Los correspondientes a los Coloquios, 15 €.

ANEJOS

I

Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo. Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 €.

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 €.

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.

2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.

3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,

4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, 1985, 100 pp.

5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*. Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.

6. MARíA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,

7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en e1grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,

8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,

9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,

10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,

11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.

12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,

13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,

14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.

15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES "CUM LAUDE"

1. MARÍA JOSÉ MARTíNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 €.

2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

3. AMELIA ARANDA HUETE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 €.

9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modérnidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 €.

11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20€.

13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20€.

15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (183 7-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 €.

18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CI), Los dos tomos, 40,00 €.

19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV.* Madrid, 2005, 490 págs. Rúst.,20 €.

22. MARÍA JESÚS MUÑOZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 30 €.

23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: F*ernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst.., 20 €.

25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst.., 20 €.

27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 €.

30. RAQUEL NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español.* Madrid, 2009, 442 pp., 168 ilustr. Rúst., 20 €.

31. LAURA DE LA CALLE VIAN: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices (1920-2000)*. Madrid, 2009, 436 pp., + CD con 306 ilustr. Rúst., 30 €.

32. DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2009, 500pp., 41 ilustr. Rúst., 30 €

33. ÁlVARO PASCUAL CHENEL: *EL retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda.* Madrid, 2010, 658pp. 290 ilstr. Rúst., 60 €.

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Qvadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilust., color, 36 €.

OTRAS PUBLICACIONES

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 €.

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 €. .

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI.* Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 €.

I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 €.

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr,. 20 €.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía*. volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 15 €.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 3 €.

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 €..

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.
JOSÉ MARíA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 20 €.

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 €.

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 €.

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936). *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 30 €.