

# La desconocida obra de iluminación de Francisco de Herrera el Viejo

## THE UNKNOWN LIGHTING WORK OF ILLUMINATION OF FRANCISCO DE HERRERA THE ELDER



ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Universidad de Sevilla

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0126-8389>

RECIBIDO: 03-07-24 / ACEPTADO: 19-08-24

**RESUMEN:** Francisco de Herrera el Viejo practicó la pintura de caballete, la mural, el grabado y la iluminación a lo largo de su vida profesional, casi toda desarrollada en Sevilla. La documentación existente, conocida en gran medida desde 1978, recoge su compromiso de iluminar una ejecutoria de hidalguía para Antonio Pérez de Álvarez en 1618 y dos para Pedro de Ávila Alvarado en 1619 pero no se conocía su existencia hasta que 400 años después hemos encontrado la primera de ellas puesta a la venta en una librería anticuaria. Las características, los elementos, los rasgos de los personajes apuntan a la obra pictórica de Francisco de Herrera y tienen una especial conexión con sus grabados, con la regla de la cofradía de la Veracruz, que iluminó su hermano Juan, y con algunos de los libros de coro de la catedral de Sevilla. De conocerse anteriormente la Inmaculada de esta ejecutoria, las dudas sobre la autoría de la del Nationalmuseum de Estocolmo se habrían disipado.

**PALABRAS CLAVE:** Francisco de Herrera el Viejo; Juan de Herrera; ejecutoria de hidalguía; iluminación.

**ABSTRACT:** Francisco de Herrera the Elder practiced easel painting, mural painting, engraving and lighting throughout his professional life, almost all of which took place in Seville. The existing documentation, known since 1978, includes his commitment to illuminate an execution of nobility for Antonio Pérez de Álvarez in 1618 and two for Pedro de Ávila Alvarado in 1619, but their existence was not known until 400 years later when we found the first of them for sale in an antiquarian bookstore. The characteristics, the elements, the traits of the characters point to the pictorial work of Francisco de Herrera and have a special connection with his engravings, with the rule of the Veracruz brotherhood, which his brother Juan illuminated, and with some from the choir books of the cathedral of Seville. Had the Immaculate Conception of this execution been known beforehand, doubts about the authorship of the one in the Nationalmuseum in Stockholm would have been dispelled.

**KEY WORDS:** Francisco de Herrera the Elder; Juan de Herrera; execution of nobility; illumination.

## INTRODUCCIÓN

Desde la publicación en 1978 de la biografía de Francisco de Herrera el Viejo realizada por Antonio Martínez Ripoll han sido escasas las aportaciones a la vida y obra de este pintor aunque algunos lienzos nuevos se han podido añadir a su catálogo.<sup>1</sup> Si durante el casi medio siglo transcurrido aún no se han aclarado muchos aspectos de su vida, de sus relaciones ni de su estilo tan característico y desigual, de su obra de iluminación, cuyo análisis podría aportar, aparte del valor en sí misma, una información complementaria a su obra pictórica, nada se ha sabido hasta este momento.

Francisco de Herrera el Viejo se compromete a iluminar, el 3 de enero de 1618, para Antonio Pérez de Álvarez, vecino de Sevilla en la collación de San Vicente, una ejecutoria de hidalguía en el plazo de un mes, por 200 reales. Se trataba de hacer “su escudo de armas y de la ejecutoria de su hidalguía, con una miniatura figurando la Inmaculada Concepción”, lo que se cumplió como demuestra el finiquito de 21 de abril de 1618.<sup>2</sup> Martínez Ripoll, refiriéndose a esta ejecutoria, escribe: “lástima que, como tantas otras obras, nos sea desconocida.”<sup>3</sup> El 13 de octubre de 1619 de nuevo se obliga Francisco de Herrera a iluminar dos ejecutorias para Pedro de Ávila Alvarado por 50 ducados,<sup>4</sup> es decir, cada una de ellas se pagaría a 275 reales. Las dos llevarían tres hojas iluminadas, debiéndose entregar la primera en el mismo mes de octubre y la segunda el 15 de noviembre. Esta vez los temas de iluminación se concretan con más exactitud. La primera ejecutoria llevaría en la primera plana “un escudo de armas con su timble e follaxe”, en la segunda plana “un Santiago a caballo matando moros como se suele pintar” y en la tercera “una ystoria de San Joan Bautista bautizando a Cristo”. La segunda ejecutoria llevaría en la primera plana un escudo de armas idéntico al de la primera, en la segunda un Santiago semejante al del documento anterior y en la tercera “una ystoria de Xristo con la cruz a cuestras y San Pedro”.<sup>5</sup> De nuevo se lamenta el autor: “Lástima que, como todas las pinturas de esta técnica ejecutadas por Herrera, sean obras no conocidas en la actualidad”.<sup>6</sup>

Las cartas ejecutorias, emitidas por las chancillerías de Valladolid o Granada, son el reflejo fiel de un proceso en el que el peticionario, si son aceptadas las pruebas documentales o testigos aportados que garanticen claramente su pertenencia al estamento privilegiado, consigue que se reconozca que es un hidalgo. Son documentos en papel que se conservan en los archivos, de los que se envía copia a los peticionarios

<sup>1</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito, “Sobre Herrera el Viejo”, *Archivo Español de Arte*, 1996, LXIX, pp. 365-387 (365).

<sup>2</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978, p. 20.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, pp. 214 y 63.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 66.

<sup>5</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 206.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 66.

que pueden pedir a la administración, previo pago de los costes, un ejemplar más rico, escrito sobre pergamino por un escribano de “letra de forma” o “letra formada” que posteriormente se iluminará en el lugar de recepción. El proceso hasta conseguir el brillante resultado final puede dilatarse bastante, a veces varias generaciones como ocurre con la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez que, en realidad, es la de su abuelo Juan de Álvarez. En las ejecutorias de hidalguía se solicita, se demuestra y se consigue el reconocimiento de que el peticionario pertenece al estamento privilegiado, aunque sea en el escalón más bajo, pero básico para iniciar un ascenso por él y que, por ello, tiene derecho a las prebendas que le acompañan, básicamente el desempeño de algunos cargos públicos y la exención de impuestos. La argumentación gráfica de ese derecho son los escudos nobiliarios por lo que son imprescindibles en las ejecutorias. El origen de esa hidalguía es presumiblemente la guerra medieval contra el islam de la que es adalid y emblema Santiago Matamoros, por lo que se encuentra tan repetido en estos documentos, no como un tema religioso, sino como garante de la condición de hidalgo. Fue muy frecuente en las ejecutorias del siglo XVI y primera mitad del XVII por la conciencia general del peligro, encarnada por entonces por los piratas berberiscos, el imperio turco y la sublevación de las Alpujarras. Pero, expulsados en 1609-1611 los últimos moriscos por Felipe III, el peligro islámico se había reducido y las representaciones de Santiago empezaron a decrecer hasta terminar desapareciendo de las ejecutorias. La pertenencia a este estamento privilegiado obliga no solo al estricto cumplimiento de las normas religiosas sino además a la manifestación pública de ellas. La devoción del demandante, sus santos patronos y las circunstancias históricas del momento explican muy bien temas como el de la Inmaculada Concepción, que es una declaración de intenciones, a favor del inmaculismo, especialmente en las ejecutorias procedentes de la Chancillería de Granada miniadas en Sevilla. Lo que se resuelve en las ejecutorias es la orden de reconocer como hidalgo al peticionario, dada personalmente por el rey a los diferentes representantes de la justicia, que se refleja en las palabras “porque vos mandamos” que con frecuencia van acompañadas del retrato real.

Pero algunas de estas ejecutorias están bajo sospecha de fraude, pues fue habitual durante la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII la compra de ellas y otros documentos similares porque eran el punto de partida para alcanzar un hábito de una orden militar o un título nobiliario. En Sevilla muchos mercaderes, de origen humilde en su mayoría, pasaron a nobles basándose en censos, juros y la posesión de grandes propiedades agrícolas, pero también en la inversión de capital simbólico, palacios, capillas, conventos, sepulturas u obras de arte. Uno de esos casos fue el del mercader Diego García de Almonte cuyos hijos, Diego de Almonte, Juan de la Fuente Almonte y Hernando de Almonte, vecinos de Sevilla, cargadores de Indias, de familia judeo-conversa, consiguieron la ejecutoria de hidalguía en 1626, de la que no se conservan

diligencias o probanzas previas en la Chancillería de Granada.<sup>7</sup> Éste fue el inicio del meteórico ascenso familiar que había entroncado ya con las familias sevillanas de más alcurnia. Diego de Almonte casó con Jerónima de Verástegui, hija del jurado Pedro López de Verástegui a quién se le reconoció la hidalguía el 30 de noviembre de 1595 y que fundó una capellanía en la catedral de Sevilla.<sup>8</sup> El siguiente paso fue conseguir en 1638 para Juan de la Fuente el hábito de Santiago. Entre los descendientes de la familia hubo seis caballeros más de Santiago, y dos de Alcántara<sup>9</sup> llegando a alcanzar títulos nobiliarios.

### LA EJECUTORIA DE ANTONIO PÉREZ DE ÁLVAREZ

Después de los 400 años transcurridos desde la obligación que contrajo Francisco de Herrera de iluminar la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, encontramos este documento miniado al ser puesto a la venta en una librería anticuaria el 20 de marzo de 2018 por algo más de 7.000 euros, circunstancia y precio que no es inusual en el mundo del coleccionismo.<sup>10</sup> Los datos que nos ofrece el vendedor son: que está completa, con 76 páginas, cuatro de ellas iluminadas, que tiene una anotación de Valladolid de 27 de abril de 1717 y que su propietario era Matías de Errázuriz, según dice el *ex libris*.

La familia Errázuriz procede de Aranaz, Navarra, en donde vive Lorenzo de Errázuriz Vergara (1683-1757), casado con Micaela de Larraín Córdoba. Su hijo Francisco Javier Errázuriz Larraín (1711-1767) llega a Santiago de Chile en 1735 donde se casa con María Loreto de Madariaga, hija de un alto funcionario de la corona. Con su hijo mayor, el único que tuvo descendencia, se inicia la familia en tierras americanas que dio al país de acogida cuatro presidentes de la república, dos arzobispos de Santiago y varios diplomáticos e industriales.<sup>11</sup> Matías de Errázuriz Ortúzar (1866-1953) era un diplomático chileno, que se trasladó a Argentina, donde casó con Josefina de Alvear, y que, hacia 1906, se fue a París en misión diplomática. Allí contactó con el arquitecto que le diseñaría el palacio Errázuriz de Buenos Aires, y adquiriría todo tipo de obras

<sup>7</sup> GIRÓN PASCUAL, Rafael María, *Comercio y Poder. Mercaderes genoveses en el sureste de Castilla durante los siglos XVI y XVII (1550-1700)*, Valladolid, Cátedra Simón Ruiz/ Fundación Museo de las Ferias, 2018, pp. 315, 319, 321.

<sup>8</sup> Archivo Catedral de Sevilla, (ACS), Secc. II, libro 1478 (5), *Maitines de Nuestra Señora*, 5 de febrero de 1616, folio 169 vuelto.

<sup>9</sup> GIRÓN PASCUAL, *Comercio y Poder*, p. 320.

<sup>10</sup> En la librería Astarloa de Bilbao fue puesta a la venta recientemente la “Carta de Hidalguía a pedimento de Don Luís de Medinilla”, vecino de Úbeda, emitida en Granada el 1 de junio de 1590, por 7.000 euros.

<sup>11</sup> MEDINA, José Toribio, en una carta de 1898, dirigida a Federico Errázuriz Echaurren, por entonces presidente del país, le habla de lo que ha escrito sobre su familia que se refleja en su obra *Los Errázuriz. Notas biográficas y documentales para la historia de esta familia en Chile. Adiciones y Ampliaciones*, Santiago de Chile, Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Chilena, 1964. Wikipedia.org/wiki/Familia\_Errázuriz (consultado el 1 de enero de 2024).

de arte: tapices flamencos, pinturas, muebles, mármoles...<sup>12</sup> Parece que este personaje es el que se cita en el *ex libris* pero podría también ser su hijo, Matías de Errázuriz Alvear (1897-1941).

Las cuatro imágenes que aparecen ilustrando la venta de la ejecutoria no dejan lugar a duda: es la de Antonio Pérez de Álvarez, emitida por la Chancillería de Granada, pues el peticionario era vecino de Sevilla, de fecha anterior a la del contrato de iluminación.

Existen varios tipos de hidalgos: el de sangre, es decir, aquel que proviene de demostrados antepasados hidalgos con solar familiar; el notorio, carente de solar y de cualquier otro título, pero tenido por tal desde antiguo y el de privilegio al que el rey, por sus actos, le ha concedido el preciado bien. A estos tres tipos de hidalgos hay que añadir el de ejecutoria, que ha conseguido refrendar su pretensión mediante un pleito.<sup>13</sup> Según se refleja en la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez la hidalguía que se le reconoce es la de sangre, el más alto grado de este tipo de nobleza.

Pero las noticias que tenemos de Antonio dejan su reputación malparada. De Fernando Ortiz de Zúñiga dice un cronista “caballero de sangre pero de villanas costumbres [...] de la misma cepa que los Bartolomé Niño Velázquez, Antonio de Cabreros o Antonio Pérez Álvarez, ponedores de papelones y libelos en el Consejo de Órdenes”, capaces de favorecer con testimonios falsos la concesión de la orden de Santiago, o de cualquier otra, a quien no tiene merecimientos para ello. Esto ha sido recogido por el médico Gaspar Caldera de Heredia en *Historia arcana de las memorias cronológicas de lo sucedido en nuestra edad* (1660) que añade que este tipo de personas eran muy numerosos y activos en Sevilla a fines del siglo XVI y principalmente en el XVII.<sup>14</sup>

No es frecuente que se conozca el nombre de los iluminadores de las ejecutorias de hidalguía y su fecha de ejecución aunque algunos de ellos dejaron su rastro en la obra. Este es el caso de la de Pedro López de Verástegui,<sup>15</sup> realizada por Francisco Pacheco,<sup>16</sup> que en el folio donde se inicia el texto (“Don Phelippe”) lleva las iniciales F.P. en la base de la columna del lado derecho que enmarca el retablo. Además, en la hoja siguiente (“por la gracia de”), donde se aloja el escudo, aparece la fecha de 30 de noviembre de

<sup>12</sup> “El aniversario nacional del país hermano. En Buenos Aires un apellido chileno y emblemático: Errázuriz”, *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 2020.

<sup>13</sup> RUIZ GARCÍA, Elisa, “La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado”, en LADERO QUESADA, Miguel Ángel (editor), *La España medieval*, Extra I, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 251-276 (254-256).

<sup>14</sup> CEBRIÁN GARCÍA, José, “Más vale grande y señor que doctor. Con el porqué de Juan de la Cueva de Garoza” en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (coordinador), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 687-706 (692).

<sup>15</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “La ejecutoria de nobleza de Don Pedro López Verástegui por Francisco Pacheco”, *Goya*, 265, 1999, pp. 2-8. Colección particular. Vendida el 10 de junio de 1998 en subasta pública de Ansorena, Madrid. Precio de salida 3.571, 43 euros.

<sup>16</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, t. II, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956, p. 37.

1595. La ejecutoria de Arias Pardo de Cela,<sup>17</sup> expedida por la Chancillería de Granada el 14 de abril de 1601, en el ángulo inferior derecho de la orla que rodea el escudo nobiliario lleva, junto a esta fecha, la firma del autor, Diego Gómez.<sup>18</sup> Las ejecutorias de los hermanos Diego de Almonte, Juan de la Fuente y Almonte y Hernando de Almonte,<sup>19</sup> vecinos de Sevilla, emitidas por la Chancillería de Granada el 22 de enero de 1626, fueron miniadas por Jerónimo Rodríguez. En la del primero, en la hoja que contiene el retrato real dice “Philippus IIII Rex, 1626” y, en la parte inferior de la orla, en la boca de un mascarón de león “Hieronimus Rodericus”, fecha y firma que se repite en la ejecutoria de Hernando, en la hoja que contiene el escudo, en una pequeña cartela de la orla inferior que lo rodea, dice: “Hieronimus Rodericus fecit 1626”. Con el hallazgo de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, un nombre y una fecha, conocidos ya por el contrato de ejecución, se suman de pleno derecho a estos pocos ejemplos.

El precio que se pagó por la iluminación de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, 200 reales, es acorde con los pocos que conocemos sobre estos trabajos. Pacheco, según nos dice él mismo, cobró 200 reales por la de López de Verástegui. La cantidad es la misma, pero ésta es 23 años más antigua y solo lleva dos miniaturas a página completa, además de alguna mayúscula del texto, por lo que suponemos que el alto precio pagado se debió al prestigio que ya por entonces tenía Pacheco o quizás a que Francisco de Herrera contrató el trabajo a la baja. En 1619 de nuevo este pintor, grabador e iluminador, acuerda iluminar dos ejecutorias para Juan de Ávila Alvarado por cada una de las cuales cobraría 275 reales. No han sido localizadas estas dos ejecutorias por lo que no podemos confirmar cuántas planas plenamente iluminadas llevaban cada una de ellas, pero si nos atenemos a la descripción existente eran tres por lo que cada hoja miniada habría salido por 91 reales. En 1625 fray Juan de Jesús ilumina dos letras en el libro de coro 99 de la catedral de Sevilla a 50 reales cada una<sup>20</sup> lo que coincide con el precio de las planas de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, quizás porque las fechas de ejecución y el tamaño de las obras son muy parecidos. Entre 1627 y 1636 Juan de Herrera, está iluminando dos reglas, la de penitentes y la de dotación de las doncellas, para la hermandad de la Veracruz de Sevilla acordadas en 3.300 reales.<sup>21</sup> La segunda no se ha localizado pero es tan precisa la descripción que se hace de las miniaturas que llevaban las dos<sup>22</sup> y se ajustan tan bien a las de la primera, que sí se conoce, que, valorando todo el trabajo completo de iluminación y atribuyéndole a cada uno de

<sup>17</sup> Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

<sup>18</sup> HIDALGO OGÁYAR, Juana, “Diego Gómez, pintor-iluminador del siglo XVII”, en *Velázquez y su tiempo*, V Jornadas de Arte, Madrid, C.S.I.C. 1991, pp. 239-246.

<sup>19</sup> Propiedad privada, desconocida y museo Victoria y Alberto de Londres.

<sup>20</sup> MARCHENA HIDALGO, Rosario, *La escritura y la iluminación de libros y documentos en la Sevilla de Murillo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2018, p. 110.

<sup>21</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Jiménez y Cía, 1928, p. 62 y Apéndice documental 1.

<sup>22</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores*, Apéndice documental 1.

ellos una cantidad relacionada con su superficie, cada plana completa se pagaría entre 165 y 198 reales.<sup>23</sup> Esta cantidad es sorprendentemente alta si la comparamos con los, como máximo, 50 reales que le corresponderían a cada una de las cuatro miniaturas a página completa de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez o a las dos letras que en 1625 iluminó fray Juan de Jesús en el libro de coro 99 de la catedral de Sevilla e incluso más alta que las de las dos planas miniadas de la de Pedro López de Verástegui, a poco menos de 100 reales cada una.

## EL AUTOR

Francisco de Herrera el Viejo, pintor, iluminador y grabador, pertenecía a una familia de artistas. Su padre, Juan Herrera y Aguilar, pintor, iluminador y posiblemente estampador calcográfico,<sup>24</sup> vivía en casa de Francisco en la collación de La Magdalena desde, al menos, el 13 de noviembre de 1624<sup>25</sup> a donde trasladó su taller de iluminación y de estampación y donde murió en 1631.<sup>26</sup> De sus trabajos apenas tenemos más noticias que las que deducimos de los materiales que se mencionan en el testamento de 15 de septiembre de 1631, en el inventario de sus bienes que hacen sus hijos Francisco y Juan, albaceas testamentarios, de 11 de octubre de 1631, y en la almoneda pública de algunos días después.<sup>27</sup> Uno de los pocos trabajos del que tenemos referencia es de 13 de noviembre de 1624 cuando “se obliga a iluminar a Juan Galán de Moya, mercader, 100 vitelas cuadradas del tamaño de un real de a ocho, un dedo poco más o menos, en 50 días, a precio de cuatro reales cada una”.<sup>28</sup> Este mercader sevillano debió mantener con Juan de Herrera y Aguilar una relación de amistad pues, junto a su mujer, fueron testigos de la boda de su hijo Jacinto de Herrera el 1 de mayo de 1620.<sup>29</sup>

De Juan de Herrera, hermano de Francisco de Herrera, apenas se sabe nada. Ceán Bermúdez dice que un pintor vecino de Sevilla, llamado Juan de Herrera, inventó y dibujó en 1627 la portada del libro *Flavio Lucio Dextro* comentada por Rodrigo Caro, grabada a buril y con limpieza por Juan Méndez. La información que aparece en el frontispicio, que no se ajusta a esta noticia en nada,<sup>30</sup> aporta la firma del autor Juan Scharquens *faciebat*. Pero es cierto que la dedicatoria<sup>31</sup> deja clara su implicación con

<sup>23</sup> LAGUNA PAÚL, “Juan de Herrera y las reglas de la cofradía de la Veracruz. Una contribución al estudio de la miniatura sevillana del siglo XVII”, *Laboratorio de Arte*, 1995, 8, pp. 127-156 (142).

<sup>24</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, 1978, p. 15.

<sup>25</sup> MURO OREJÓN, Antonio, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII, “Pintores y doradores”, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1935, p. 95.

<sup>26</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 15.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 262, documentos 43, 44 y 45.

<sup>28</sup> MURO OREJÓN, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, p. 95.

<sup>29</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 16.

<sup>30</sup> TAMAIO DE VARGAS, Thomas, *Flavio Lucio Dextro*, Madrid, Pedro Tazo, 1625.

<sup>31</sup> “Dedicada al Licenciado Francisco González Beltrán, Abbad Maior de la Santa Iglesia Collegial de Olivares, Protonotario Apostólico”.





Figura 1: Escudo de la cofradía de la Santísima Veracruz, folio 1 recto, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Sevilla, pese a haberse impreso en Madrid, y con el conde-duque de Olivares, por lo que la labor, quizás la de abrir la plancha a buril, podría estar relacionada con las 814 matrices de cobre que aparecen en el inventario de bienes de Juan de Herrera y Aguilar.<sup>32</sup> Por ello se podría dar crédito a que Juan de Herrera interviniera en este frontispicio, pero creando la duda de a cuál de ellos se refiere, al padre o al hijo.

El 22 de octubre de 1627, Juan de Herrera, maestro iluminador, vecino en Santa María, se compromete a hacer una regla para la cofradía de la Veracruz de Sevilla. Las condiciones se ajustan a la existente que es la de penitentes. Se habla también en el contrato de una regla de doncellas dando así mismo las características de la iluminación. El pago final por la iluminación de las dos se realiza en 1636.<sup>33</sup> Únicamente se conserva la regla de penitentes que es una obra de iluminación espectacular por la cantidad y calidad de las miniaturas (figura 1), cuatro a página completa y una a más de media página y lo cuidado de las demás con figuras de santos iniciando los capítulos,

<sup>32</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 38, nota 14.

<sup>33</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores*, p. 62.





Figura 2: Letra B, libro de coro 25, folio 63 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.

enmarcadas por estrechas cenefas de dibujos en oro sobre fondo carmín. El empleo del oro, el azul de los rótulos, el brillante colorido y la uniformidad de ejecución denotan la mano de un iluminador de primera línea. La información que tenemos de Juan de Herrera, es escasa pues de él no se conoce ningún otro encargo. Prácticamente solo se sabe que, con su hermano Francisco, fue albacea testamentario de los bienes de su padre, que el 22 de octubre de 1627, en que contrata la iluminación de las reglas de la cofradía de la Veracruz, era vecino de la collación de Santa María y que seguía siéndolo en el inventario de los bienes de su padre hecho el 11 de octubre de 1631.

La mano de Juan de Herrera aparece de nuevo en algunos libros de coro de la catedral de Sevilla de entre los que destaca el 25, “Oficio y misa de San Gabriel arcángel”, compuesto en 1630 bajo los auspicios del maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas, en donde hay diez letras miniadas (figura 2) de coloridos brillantes, rojos, rosas, azules, amarillos, naranjas, y la “historia” de la Anunciación (figura 3) con todas las características y los elementos que compartió este grupo familiar. Especialmente parecidos son los rasgos de la Virgen y San Gabriel a los de la plana donde está representada la Inmaculada de la regla de la cofradía de la Veracruz.<sup>34</sup> Otros libros de coro también acogen obras de esta misma mano, como el 21, “Oficio de Santa Isabel reina de Portugal”, cuyo busto está inmerso en una cartela ovalada, muy semejante a las dos que aparecen en la portada de las *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*<sup>35</sup> (Figura 4),

<sup>34</sup> MARCHENA HIDALGO, *La escritura y la iluminación de libros y documentos*, pp. 86-88.

<sup>35</sup> Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1609.



Figura 3: Anunciación, libro de coro 25, folio 1 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.

grabada por Francisco de Herrera, el 101, el 102 y el 103 cada uno de ellos con una letra miniada de gran tamaño.<sup>36</sup>

Del miniaturista Juan de Herrera no hay una sola referencia en todo el archivo catedral de Sevilla, ni se abona ninguna cantidad que pueda corresponder al magnífico libro de coro 25, paradigma de la miniatura de la primera mitad del siglo XVII. La coincidencia de su nombre con el del contador mayor de la santa iglesia, Juan Bautista de Herrera, y el hecho de que ambos vivan en la collación de Santa María abre otro interrogante a los ya propuestos: el de la relación de éste con la familia Herrera.

Juan Bautista de Herrera aparece ya como contador de la catedral el 27 de marzo de 1612. A lo largo de su carrera profesional se le realizan pagos de gran cuantía, pero en ellos no se detecta para qué fin. Los 352 reales que se le abonan en 1630, año en el que se realizó el libro de coro 25, es una cantidad adecuada para la “historia” de la Anunciación y las 10 letras miniadas que la acompañan y los 704 reales que se le pagan el 1 de agosto de 1630 son quizás excesivos.<sup>37</sup> También podría estar camuflado el abono en los 550 reales que se le pagan al maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas

<sup>36</sup> MARCHENA HIDALGO, *La escritura y la iluminación de libros y documentos*, pp. 84, 111-113.

<sup>37</sup> MARCHENA HIDALGO, *La escritura y la iluminación de libros y documentos*, pp. 26-27.



Figura 4: *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Francisco de Herrera, Biblioteca Pública Provincial de Córdoba.

el 26 de abril de 1630 “por el trabajo, ocupación y gastos que tuvo en la composición y encuadernación del oficio de San Gabriel y otras cosas”.<sup>38</sup> Juan Bautista de Herrera recibe un último pago como contador mayor de la catedral el 10 de septiembre de 1630, el 9 de mayo de 1631 se están rematando las casas del compás de Santa Marta en las que vivía, así como las dos tiendas que tenía a la entrada de la Borceguinería<sup>39</sup> donde presumiblemente funcionaría un taller de escribanía e iluminación. El lunes 20 de octubre de 1631 su hijo Antonio dice: “Juan de Herrera, escribano de las rentas decimales, ha muerto...”<sup>40</sup> Su deceso marca otra coincidencia con el de Juan de Herrera y Aguilar, situado entre los últimos días de septiembre y los primeros de octubre de 1631. Dada la complejidad de la situación, se descartó que fuera Juan Bautista de Herrera el autor de la iluminación de las reglas de la Veracruz al comparar su firma, que aparece

<sup>38</sup> ACS, Secc. VI, libro 06321(429), f. 279 v.

<sup>39</sup> Mateos Gago.

<sup>40</sup> MARCHENA HIDALGO, *La escritura y la iluminación de libros y documentos*, pp. 27, 28, 26.

en los documentos del archivo catedral,<sup>41</sup> con la de otro del Archivo de Protocolos de Sevilla<sup>42</sup> en el que Juan de Herrera está recibiendo pagos en agosto de 1636. Las firmas son muy diferentes lo que demuestra que no eran la misma persona.<sup>43</sup> De igual forma, la comparación de la firma de Juan Bautista de Herrera con la de Juan de Herrera y Aguilar, del documento de 1624 en el que se compromete a hacer unas estampas para el mercader Juan Galán de Moya<sup>44</sup> descarta que, pese a las muchas coincidencias de sus vidas, sean la misma persona.

Francisco y Juan de Herrera empezarían a trabajar en el taller de grabado y estampación paterno desde niños, como era lo usual en la época en que esos obradores eran pequeñas empresas en las que coincidían maestros, aprendices, criados, esclavos y, principalmente, familiares. Los dos hermanos colaboraron en el taller ornamentando libros con sus ilustraciones, abriendo muchas de las planchas para estampar. Allí dispusieron de un amplio repertorio de fuentes técnicas, formales, compositivas y estéticas<sup>45</sup> que dotó a ambos de unos recursos idénticos que procedían del aprendizaje de su juventud. Francisco se inició como grabador y como iluminador. De lo primero quedan huellas tempranas como la portada de *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, de 1609, en donde aparece la inscripción de Francisco de Herrera *f(aciebat)*, lo que garantiza su autoría, que se refuerza con la presencia en ella de las cartelas tan repetidas, a partir de ese momento, en grabados y miniaturas. Al año siguiente diseñó y grabó, Francisco de Herrera *f(aciebat)*, la portada de la *Relación de la fiesta que hizo Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesus*<sup>46</sup> cuyo retrato enmarca otra cartela, acompañada por guirnalda de frutas, flores y lazos (figura 5) que igualmente estarán muy repetidas en su obra. En otros grabados y pinturas parietales reproduce estas cartelas y elementos decorativos que compartieron los dos hermanos Herrera porque, con toda seguridad, son de la misma serie de esas 814 planchas abiertas a buril que se ponen a la venta el 14 de octubre de 1531, procedentes del taller de Juan de Herrera y Aguilar, que se remataron por el impresor de libros Manuel de Sandi en 2.300 reales de los que el once de mayo de 1633 todavía le faltaban de pagar 1.275, a él o a su mujer doña Juana de Burgos.<sup>47</sup>

En cuanto a las obras de iluminación, la primera de la que queda constancia es la realizada para el certamen poético-artístico que organizó la cofradía y hermandad de sacerdotes de San Pedro *ad Vincula* en defensa de la pura y limpia concepción de María el 19 de junio de 1616. Francisco de Herrera presentó una tarja con un jeroglífico

<sup>41</sup> ACS, Secc. IV, libro 04743(724), Salarios de Fábrica de 1621, f. 5 v.

<sup>42</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Libro 4º de 1636. Protocolo 1.224, ff. 713 r- 304 r.

<sup>43</sup> MARCHENA HIDALGO, *La escritura y la iluminación de libros y documentos*, p. 77.

<sup>44</sup> AHPS. Libro 4º de 1624. Protocolo 11.756, f. 713 r.-714 v.

<sup>45</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 39, nota 35.

<sup>46</sup> LUQUE FAJARDO, Francisco, Sevilla, Luís Estupiñán, 1610.

<sup>47</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores*, pp. 44 y 263.





Figura 5: *Relación de la fiesta que hizo Sevilla...*, Francisco de Herrera, Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla.

en que se veían dos manos asidas que representaba la armonía existente entre las dos monarquías, la eclesiástica y la secular, en el tema de la concepción de la Virgen.<sup>48</sup> Con ella ganó el primer premio otorgado por el jurado, formado, entre otros, por el jesuita Francisco de Luque Fajardo al que ya conocía desde que ambos interviniesen en el libro relatando la fiesta que hizo Sevilla a la beatificación de San Ignacio. También estaba relacionado con Juan de Jáuregui y Rodrigo Caro que, como jueces o participantes, tomaron parte en el concurso.<sup>49</sup> Algo después, dos contratos, de 1618 y 1619, nos hablan de la obra de iluminación de Francisco de Herrera y de su temática entre la que destaca la de la Pura y Limpia. En el cuadro de la Inmaculada con las doncellas a las que la cofradía de la Veracruz dotaba para que entraran en estado, de 1614-1616, que se

<sup>48</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, pp. 63, 203.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, pp. 54-55.

encuentra en el palacio arzobispal, advierte Martínez Ripoll que hay verdaderas miniatu-  
ras en los escapularios y las flores que adornan las velas, trabajadas con minuciosidad  
de concepción y tratamiento y que su colorido está estrechamente relacionado con el  
de la iluminación.<sup>50</sup>

La teoría de la concepción inmaculada de María se inicia con discusiones teo-  
lógicas en el siglo XIII sustentadas por los franciscanos pero su consolidación no  
se inició hasta finales del siglo XV<sup>51</sup> y en breve Sevilla se convirtió en defensora del  
misterio inmaculista. El desarrollo de los acontecimientos ha sido relatado por los  
investigadores que se han ocupado del tema,<sup>52</sup> algunos incluyendo matices distintos:  
que el fervor popular fue instigado desde la Iglesia y que Felipe IV actuó de intercesor  
entre el pueblo y la santa sede impulsado por la necesidad de conservar su prestigio  
con un aliado tan formidable como el papado ante las derrotas que sufría en el campo  
de batalla.<sup>53</sup>

En el siglo XVII los frentes estaban perfectamente definidos. En un bando estaban  
los cultos y poderosos dominicos, siguiendo la doctrina de Santo Tomás de Aquino,  
que en algunos pasajes impugna la concepción inmaculada de la Virgen. En el otro, los  
inmaculistas: el arzobispo Pedro de Castro, los franciscanos, los jesuitas, otras órdenes  
religiosas, el clero regular y Sevilla entera. Los enfrentamientos dialécticos tuvieron  
en Sevilla su momento culminante en el sermón que el dominico Fray Domingo de  
Molina, prior del convento dominico de *Regina Angelorum*, expuso, el día de la Nati-  
vidad de Nuestra Señora, el 8 de septiembre de 1613, la teoría de que la Virgen había  
sido concebida con pecado original. Como reacción hubo muchos actos de desagravio  
de hermandades, cofradías, gremios y corporaciones llenando Sevilla de homenajes  
marianos durante los años 1613 y 1614. Desde principios de 1615 Sevilla entera era  
inmaculista. A fines de 1616, se celebró otra fiesta organizada por el gremio de gorreros  
y sederos que decidió erigir en las gradas de la catedral y frente a la misma calle de  
Gorreros<sup>54</sup> una capilla presidida por un lienzo representando la Inmaculada Concep-  
ción que realizó Francisco de Herrera<sup>55</sup> y que actualmente sigue estando allí. Cada uno  
de los seguidores del inmaculismo luchó a su manera para defenderlo: los oradores  
sagrados desde el púlpito, los intelectuales con su pluma y los pintores con sus obras.

<sup>50</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 54.

<sup>51</sup> PÉREZ, Nazario, *La Inmaculada y España*, Santander, Sal Terrae, 1954, p. 27.

<sup>52</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, "Entre el claustro y el compás. El esplendor de las órdenes religiosas", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, pp. 200-254. SANZ SERRANO, María Jesús, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y repercusión exterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2008.

<sup>53</sup> PEINADO GUZMÁN, José Antonio, "La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones en favor de su proclamación en la Edad Moderna", *Chronica Nova*, 2014, 40, pp. 247-276 (247-248).

<sup>54</sup> Álvarez Quintero-Conteros.

<sup>55</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 19.



Figura 6: Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Escudo, Francisco de Herrera, Propiedad particular.

Los hechos se desarrollaban entre la presión de la ciudad para que lo que era una piadosa tradición se convirtiera en dogma de fe, cuyo ariete fueron los reyes Felipe III y Felipe IV con cartas y embajadas a la Santa Sede, y la resistencia de los papas a concederla. Paulo V publica en 1616 un breve para acabar con los disturbios en Sevilla y al año siguiente otro ordenando silencio público a los que sostenían que la Virgen había sido concebida con pecado original. No era lo que le había pedido Felipe III por carta en 1617 pero Sevilla recibió la noticia con fiestas y el rey, ya Felipe IV, siguió con la misma presión a través de una carta de noviembre de 1621 para conseguir que el papa declarase la Inmaculada Concepción dogma de fe, sin éxito.

Cada uno en su posición, el rey pedía que se reconociera dogma, el papa publicaba documentos en que claramente beneficiaba a los inmaculistas, pero sin ceder ante la petición de dogma. En esa línea Gregorio XV publicó un nuevo decreto, el 4 de abril de 1622, en el que ... “mandó bajo gravísimas penas que nadie osara afirmar bajo palabra o escrito, en público ni en secreto, lo contrario a la opinión pía, y que los que lo afirmasen, pudiesen ser castigados por los Obispos y Ordinarios y por el Tribunal de la





Figura 7: Patronato de la Orden Trinitaria, Francisco de Herrera, Biblioteca Nacional de Madrid.

Inquisición como transgresores del decreto pontificio”.<sup>56</sup> No se había conseguido que la tradición piadosa fuera declarada dogma de fe, pero Sevilla entera se dio por satisfecha de la victoria del inmaculismo. Francisco de Herrera estuvo inmerso en todas las fases de la llamada “guerra mariana”, participando activamente en ellas con la realización de pinturas de caballete y miniaturas en las que representó a la Inmaculada Concepción.

## LA ILUMINACIÓN

De la iluminación de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez sabemos la fecha exacta por los documentos de obligación y finiquito lo que es un caso excepcional pues del resto de ellas solo suponemos su fecha de ejecución, siempre posterior al reconocimiento de la hidalguía que es únicamente un punto a partir del cual se crea el documento rico.

<sup>56</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, libro 7, Madrid, Imprenta Real, Juan García Infanzón, 1677, pp. 636-637.



Figura 8: *Regla de la cofradía de la Santísima Veracruz*, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Las dos primeras páginas de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez están iluminadas íntegramente como es usual en este tipo de documentos. La primera muestra la inscripción que inicia el texto: “Don Phelippe por” (figura 6) inmersa en una cartela alargada que ocupa todo el margen inferior de la plana. Es de gruesos elementos geométricos que se enroscan en los mismos puntos que la que contiene el texto de la magnífica estampa del Patronato de la Orden Trinitaria de 1627 (figura 7) compuesta, dibujada y ejecutada por Francisco de Herrera, perteneciente al arsenal de modelos y temas que remiten a los primeros momentos de su actividad como grabador, pintor e iluminador que lo acompañaron a lo largo de su carrera y también la de su hermano Juan.

El centro de la plana está ocupado por el escudo de armas, garante de la hidalguía reconocida, cuartelado y coronado por el timbre, el yelmo, colocado de tres cuartos como corresponde a los hidalgos antiguos, y los lambrequines, hojas de acanto trilobuladas características del siglo XVII, que caen a una y otra parte del escudo. Una orla, cuyo fondo es dorado, rodea la página. En los cuatro ángulos, en láureas ovaladas, se repiten los temas de los cuatro cuarteles del escudo. El centro de los lados superior y laterales están ocupados por unos tondos con bustos de guerreros en color sepia que deben estar representando a los tres hidalgos, el abuelo, el padre y el petitionerario



Figura 9: *Regla de la cofradía de la Santísima Veracruz*, folio 2 vuelto, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

mismo, a los que necesariamente tiene que referirse la ejecutoria. Aparte de unos temas florales ordenados en candelieri, muy repetidos en este tipo de documentos en los siglos XVI y XVII, en la orla superior dos esfinges femeninas, con alas en vez de brazos y parte inferior del cuerpo vegetal, muestran un pecho muy abultado. Las características se repiten en dos seres híbridos emergiendo de cálices florales de los dos lados de la orla. Estos seres, de pechos y vientre muy abultados, los va a usar de nuevo Juan de Herrera en la regla de la cofradía de la Veracruz, de 1627, en la “plana de la imagen de nuestra señora de la pura y limpia concepción” (figura 8) y en “una tarja con la cruz y cuatro doncellas con escapularios verdes y belas” (figura 9).<sup>57</sup> El más espectacular de todos ellos, es el que aparece en la letra A miniada del libro 25, folio 77 vuelto, de la catedral de Sevilla, de 1630 (figura 10).

En la segunda página de la ejecutoria, dentro de una cartela igual a la que acompañaba el escudo, el texto continúa “la gracia de Dios”. A petición de Antonio Pérez de Álvarez se representa a la Pura (figura 11). Su actitud frontal se contrarresta por la

<sup>57</sup> Folio 2 recto y vuelto. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores*, Apéndice documental 1.



Figura 10: Letra A, libro de coro 25, folio 77 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.



Figura 11: Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Inmaculada, Francisco de Herrera, Propiedad particular.



dirección hacia la derecha de las manos unidas en oración y por el leve giro de la cabeza hacia la izquierda. De pelo rubio y ondulado, con los ojos bajos en señal de modestia, viste túnica de color jacinto, símbolo tradicional de pureza, de escote redondo y mangas anchas que se estrechan por los puños, y manto azul sembrado de estrellas con algunos dibujos, marcando una figura oval. Envuelta en el sol, apoyando los pies sobre la luna y, en vez de la aureola de doce estrellas rodeándole la cabeza, el Espíritu Santo sobre ella, es la representación de la Totta Pulchra que deriva de la virgen apocalíptica. Exactamente igual, por la postura, los rasgos de su cara, las ropas, la figura oval que describe, el que apoye los pies en la luna invertida, como propugnaba Pacheco, y en unos angelitos semiocultos por el manto, por el Espíritu Santo sobre su cabeza en vez de las doce estrellas y por el paisaje con símbolos marianos a sus pies, es la Inmaculada Concepción, de hacia 1635-1654, del Nationalmuseum de Estocolmo desde 1958, procedente de la colección Rolf de Maré.<sup>58</sup> Las dudas sobre su autoría, que fluctuó entre Roelas y Herrera, se hubieran disipado de conocerse con anterioridad la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez. Francisco de Herrera pintó sobre lienzo otras inmaculadas en torno a los años de efervescencia de la guerra mariana: la del palacio arzobispal procedente de la capilla de la Veracruz, con las manos unidas en el centro del pecho y la cabeza girada a la derecha, de 1614-1616; la de la capilla de los sederos y gorreros en las gradas de la catedral, en la misma actitud, de 1616, y la realizada para su examen de maestría en agosto de 1619,<sup>59</sup> que no se conserva. En las ejecutorias de hidalguía fue frecuente, especialmente en Sevilla, la representación de la Inmaculada en un momento, principios del siglo XVII, en que se está creando esta iconografía, y en el que su inclusión en ellas supone una toma de postura por parte del hidalgo a favor del inmaculismo. Entre todas destaca especialmente la de Arias Pardo de Cela que se ajusta plenamente a la iconografía de la Totta Pulchra y es muy parecida, por la aureola de doce estrellas, la postura y las nubes, a la de Velázquez de la National Gallery de Londres.

Una orla, de la misma anchura que la de la página anterior y con el mismo fondo de oro, rodea la plana. La parte inferior está ocupada íntegramente por la cartela, igual que la de la hoja del escudo y con la misma semejanza a la del Patronato de la Orden Trinitaria, que acoge la inscripción. En la orla superior, en una cartela ovalada, está la figura de Dios Padre, alineada con la del Espíritu Santo y la Inmaculada; en los ángulos, dos óvalos contienen el torso de un guerrero, semejante a los que aparecen en la orla del escudo, y el de una mujer con un espejo que claramente está aludiendo a la letanía “espejo de sabiduría”, y en las laterales otros dos tondos con personajes. Estas cinco figuras en color sepia parecen estar haciendo un guiño al arte de la impresión adelantándose a los dibujos a plumilla en sepia que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVII lo que los alejaba del mundo colorista de la iluminación aproximándose

<sup>58</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 167.

<sup>59</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 22.



Figura 12: Retrato de Felipe II, Archivo Municipal de Sevilla.

más a lo que son las artes gráficas, grabado básicamente.<sup>60</sup> El resto de la orla lo ocupan unos elementos vegetales ordenados en candelieri, muy repetidos en el siglo XVII semejantes a los de las ejecutorias de Fernando de Barnuevo Amaya (Granada, 23 de octubre de 1604) y Juan Pérez de Valdés (Granada, 21 de junio de 1607) del Museo de Bellas Artes de Sevilla.<sup>61</sup>

En las últimas páginas de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, tras los documentos incorporados y las declaraciones de los testigos, se recoge la orden real en la inscripción “Porque vos mandamos” reforzada, como es frecuente, por un retrato real. En el siglo XVI se impone el esquema del rey de medio cuerpo, con armadura y bengala o cetro, como el de Felipe II (figura 12) en una cédula de 1570.<sup>62</sup> El modelo se mantiene sin más diferencias con el ejemplo anterior que esta vez el rey viste traje de

<sup>60</sup> DOCAMPO CAPILLA, Javier, “Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias”. En *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Museo Nacional del Prado y AFEDA. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2000, pp. 45-66 (63).

<sup>61</sup> MARCHENA HIDALGO, Rosario, “Los manuscritos miniados de la colección González Abreu”, *Archivo Hispalense*, 250, 1999, pp. 195-220 (205-206).

<sup>62</sup> Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Secc. 1ª, carpeta 6ª, n.º 114, *Real cédula de Felipe II sobre la jurisdicción y alcabala de varias villas de la tierra*, 4 de agosto de 1570.





Figura 13: Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Felipe III, Francisco de Herrera, Propiedad particular.

corte, con el toisón de oro y cetro, como aparece en la ejecutoria de Francisco Salido de Alcoba (Granada, 12 de marzo de 1592).<sup>63</sup> En el siglo XVII, el rey se representa igual, de forma muy sencilla, solo la parte superior del torso, armadura, toisón de oro y cetro al hombro, como en la ejecutoria de Pedro Fernández Carrera (Granada, 3 de junio de 1619) aunque anteriormente ya se ha iniciado la fórmula que sería la más utilizada durante todo el siglo: el rey, con armadura, de más de medio cuerpo, sostiene con la mano derecha el bastón de mando mientras la izquierda se apoya en la empuñadura de la espada; sobre una mesa, a la derecha, el casco y tras él los cortinajes. Es la descripción del retrato de Felipe III que aparece en la ejecutoria de Juan Pérez de Valdés (Granada, 21 de junio de 1607).<sup>64</sup> En la de Antonio Pérez de Álvarez (figura 13) aparece Felipe III de pie, levemente girado hacia la izquierda, fijando la mirada en el espectador, con la coraza y el toisón de oro, sujetando la bengala con la mano derecha mientras apoya la izquierda en la empuñadura de la espada. El aspecto juvenil del rey no se corresponde con la edad que tenía en 1618, 40 años, porque, con toda seguridad esta miniatura está siguiendo estrechamente los retratos que Pantoja de la Cruz hizo de Felipe III

<sup>63</sup> MARCHENA HIDALGO, “Los manuscritos miniados de la colección González Abreu”, p, 202.

<sup>64</sup> MARCHENA HIDALGO, “Los manuscritos miniados de la colección González Abreu”, p, 206, 205.

entre 1606 y 1608, muy especialmente el de la primera fecha del museo del Prado. Se sitúa en un interior palaciego, junto a una mesa cubierta por un paño verde sobre la que descansan el morrión y los guanteletes que complementan su atuendo militar y tras ella, enmarcando al rey, un cortinaje de color púrpura y unos elementos de arquitectura palaciega. Prácticamente igual, y anterior en el tiempo, es el retrato real de la ejecutoria de Juan Rodríguez de Solórzano, vecino de las villas de Madrid y Cifuentes (Valladolid, 10 de diciembre de 1611)<sup>65</sup> si exceptuamos el color del cortinaje y el paño de la mesa, que, en este caso es el rojo. Pero en lo que respecta a la cara del rey, se parecen extraordinariamente, con toda seguridad porque ambos miniaturistas usaron la misma fuente de inspiración, grabados que recogieran la figura de Felipe III como la máxima autoridad militar del reino y se repartieran por sus distintos territorios. Las ejecutorias de Diego y Hernando de Almonte (Granada, 22 de enero de 1626),<sup>66</sup> llevan un retrato real prácticamente igual a los arriba citados salvo que el interior no es tan palaciego ni los guanteletes están encima de la mesa y, sobre todo, que la cara del rey no se parece en nada a las anteriores, lo que se explica porque ya es la de Felipe IV.

En la parte baja de la plana aparece la orden real de la que la letra inicial P es muy parecida, en el tamaño, los elementos utilizados y el color ocre, a la de la ejecutoria de Juan Rodríguez de Solórzano. La orla, de fondo dorado, de la hoja donde se encuentra el retrato real de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez aloja en la parte superior una cartela, que acoge una representación de la justicia, sostenida por seres híbridos de abultados pechos, que sostienen unos ramos de frutas y flores que aparecen en distintos grabados de Francisco de Herrera<sup>67</sup> y en las yeserías de la iglesia del colegio de San Buenaventura de 1626-1627. En las orlas laterales dos *putti* cargan una maceta con clavellinas y una cesta de frutas y flores en las que se apoyan pájaros, un recuerdo de las orlas flamencas, presentes en la iluminación sevillana hasta bien entrado el siglo XVII. En la ejecutoria de hidalguía de Alonso Moreno de Alba,<sup>68</sup> la orla que rodea la hoja primera, en la que aparece el retrato de Felipe III, repite exactamente los mismos elementos: dos jarrones con clavellinas en el lado derecho y con flores tetrapétalas en el izquierdo y encima de cada uno un ramo de frutas y flores sujetos por cintas. Los dos pájaros han pasado a la parte superior de la orla.

Otra página íntegramente iluminada (figura 14) contiene la inscripción “Sobre-carta de la Executoria de Hidalguía de Sangre de Juan de Álvarez ganada por Antonio Pérez de Álvarez, su nieto, vecino de Sevilla” en un óvalo al que envuelve una tarja básicamente vegetal que contiene algunos de los elementos repetidos por Francisco de

<sup>65</sup> Archivo Histórico Nacional de Madrid.

<sup>66</sup> Propiedad particular y Museo Victoria y Alberto de Londres respectivamente.

<sup>67</sup> Frontispicios de la *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio* y GRANADO GADITANO, Jacobo, *Comentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1623.

<sup>68</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, número de registro 3-2245.



Figura 14: Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Sobrecarta, Francisco de Herrera, Propiedad particular.

Herrera en grabados, pinturas parietales y yeserías. En la parte superior hay una cabeza de angelito semejante a la de una cartela, firmada y fechada en 1649 por el autor, del Metropolitan Museum de Nueva York, a la de otra de hacia 1627-1630 de la *Galleria degli Uffizi* de Florencia además de las existentes en las pinturas de la iglesia y coro del monasterio de Santa Inés y en las yeserías de la iglesia del colegio de San Buenaventura, aproximadamente de las mismas fechas. En los ángulos inferiores, colgando de cintas como es lo usual, aparecen las guirnaldas de frutas, como las existentes en los frontispicios de los libros *Relación de la fiesta que hizo Sevilla...*, de 1609, y *Commentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, de 1623, o en las yeserías decorativas de la iglesia del colegio de San Buenaventura.

Los colores empleados son vibrantes, como se ven en sus pinturas de caballete: el carmín del óvalo central está envuelto por azules, rosas, lilas, verdes y especialmente amarillos que, junto a los pardos y a los grises, presidieron su paleta.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, p. 48.

## RELACIONES E INFLUENCIAS DE LA OBRA DE ILUMINACIÓN DE FRANCISCO DE HERRERA

Sabido es que Herrera no tuvo seguidores en su obra pictórica, puesto que del único aprendiz de que se conservan referencias no se conoce nada, pero no se puede decir lo mismo de la de iluminación. La influencia que Juan de Herrera recibe de su famoso hermano en la Regla de la Veracruz, en “una tarja en el principio...y a la vuelta de la tarja un Santo Cristo con dos penitentes”,<sup>70</sup> responde, en el folio 1, a la cartela y racimos de frutas iguales a los de la estampa de la Orden Trinitaria, de 1627, y el frontispicio del libro *Comentarii in Summam Theologiae*..., y en el folio 1 vuelto, al crucificado, igual al de la citada estampa de los trinitarios.<sup>71</sup> Tras el hallazgo de la ejecutoria realizada por Francisco de Herrera otro elemento viene a sumarse a esa influencia sobre la regla de la Veracruz: los seres híbridos con alas en vez de brazos, parte inferior del cuerpo vegetal y pechos y vientre muy abultados de la parte superior de la orla de la hoja primera que contiene el escudo. Pero, sin desestimar esa posibilidad de clara influencia de Francisco sobre Juan, hay que considerar que el uso del mismo material, elementos y temas proceden del periodo de formación en el taller de su padre, Francisco de Herrera y Aguilar, que compartirían ambos hermanos a lo largo de su carrera profesional y que aparecen también en otras obras de iluminación de autor desconocido.

Ya ha quedado analizada la identidad existente entre la plana que contiene el retrato real de la ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez y la del mismo tema de la de Alonso Moreno de Alba, pero existen más documentos miniados que tienen una relación entre sí, referencias a otros e información de las relaciones personales que pudiera haber entre Francisco de Herrera y los comitentes de ellos.

La relación entre esas ejecutorias, la de Miguel Martínez de Jáuregui<sup>72</sup> de 1581, la de Pedro López Maldonado Moreno,<sup>73</sup> de 1591 y la de Juan de Frías Marmolejo,<sup>74</sup> de 1605, la establecen los motivos comunes, cartelas, mascarones,<sup>75</sup> elementos vegetales, y habilidad de ejecución, que remiten a las miniaturas de Francisco y Juan de Herrera pero también a Pacheco, reproduciendo fielmente el crucificado de la ejecutoria de Pedro López de Verástegui, situándolo en un retablo y colocando a sus pies al hidalgo y a su familia arrodillados rezando. Las referencias a las obras grabadas o miniadas de los hermanos Herrera se encuentran principalmente en la ejecutoria de Pedro López Maldonado Moreno donde se encuentra la Virgen del Rosario dentro de una

<sup>70</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores*, Apéndice Documental 1.

<sup>71</sup> LAGUNA PAÚL, “Juan de Herrera y las reglas de la cofradía de la Veracruz”, p. 135.

<sup>72</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, números de registro 4-3259 y 4-3260.

<sup>73</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, números de registro 4-3278, 4-3279 y 4-3280.

<sup>74</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, números de registro 4-3261 y 4-3262.

<sup>75</sup> Semejantes al que decora la parte inferior de una tarja del grabado del Metropolitan Museum de Nueva York, firmado y fechado en 1649 por Francisco de Herrera.

hornacina cuya parte inferior es la misma que la de las cartelas de los frontispicios de los libros *Constituciones del Arzobispado de Sevilla...* y *Fiesta que hizo Sevilla...* En las orlas laterales hay unos torsos femeninos de grandes pechos y alas de libélula, además de ramos de frutas.

Miguel Martínez de Jáuregui era un habitante de Nájera a cuyo hermano Jerónimo se le había negado en Valladolid la condición de hidalgo porque, en palabras del procurador fiscal, “sus antepasados fueron ilegítimos, adulterinos e incestuosos de tal manera que no podían usar de hidalguía”.<sup>76</sup> Miguel se trasladó a Sevilla donde se enriqueció con el comercio atlántico y el tráfico esclavista logrando el reconocimiento social, su carta de hidalguía, emitida por la Chancillería de Granada en 1581, y diez años después los señoríos de Gandul y Marchenilla por compra.<sup>77</sup> En 1699 el señorío obtuvo la condición de título de Castilla, el marquesado de Gandul, concedido por Carlos II a Miguel de Jáuregui y Guzmán.<sup>78</sup> Miguel Martínez de Jáuregui es el padre del pintor y literato Juan de Jáuregui, uno de los miembros del tribunal que le otorgó a Francisco de Herrera el primer premio al certamen poético-artístico que organizó la cofradía y hermandad de sacerdotes de San Pedro *ad Vincula* en 1616.

Pero, de entre todos estos documentos sobresale la Ejecutoria de Hidalguía de Miguel de Neve<sup>79</sup> cuya trayectoria para alcanzar la riqueza, el poder y el ennoblecimiento es semejante a otras analizadas ya. El fundador de la dinastía fue Miguel de Neve el Mayor (circa 1550-1635) mercader flamenco afincado en Sevilla a primeros del último cuarto del siglo XVI, casado con la sevillana Francisca Pérez Franco, se enriquece con el comercio atlántico e invierte en bienes raíces y principalmente en juros. Sus hijos, Juan (1578- 1629) y Miguel (1589-1649) son mercaderes activos que terminan entrando en el comercio de esclavos. Su riqueza y actividad los convierte en cónsules de la Universidad de Cargadores de Indias y jurados de Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII, buscando su ascenso social se comportan como si ya fueran de la clase privilegiada: fundando capellanías y obras pías, invirtiendo en una vida suntuaria y ejerciendo el mecenazgo religioso. En 1613 la familia aspira a la hidalguía basándose en los orígenes aristocráticos de sus ascendientes flamencos lo que se debió de reconocer aunque en 1635 vuelve a pedir a Flandes la expedición del escudo familiar para interponer pleito contra las localidades de Aznalcázar y Alcalá de Guadaíra por considerar a sus miembros pecheros.<sup>80</sup> El proceso, que se inició en la Chancillería

<sup>76</sup> ORTIZ ARZA, Javier, “Dos hidalgos riojanos en el comercio atlántico y el tráfico esclavista en las Indias: Miguel Martínez de Jáuregui y Jerónimo de Jáuregui”. *Berceo*, 2015, 168, pp. 131-157 (134).

<sup>77</sup> ORTIZ ARZA, Javier, “Dos hidalgos riojanos en el comercio atlántico y el tráfico esclavista en las Indias”, p. 139.

<sup>78</sup> SALAZAR y MIR, Adolfo, “Fondos sobre hidalguía en el Archivo Municipal de Carmona”, *Hidalguía*, 1998, 268-269, pp. 411-416 (412).

<sup>79</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, número de registro 3-1304.

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ MATEOS, José Joaquín, “Los Neve. Mercaderes, hidalgos y mecenas”, *Andalucía en la Historia*, 2017, 56, pp. 46-49.



de Granada en 1637, concluyó el 14 de junio de 1641 con el reconocimiento del estado de hijosdalgo para Juan, ya fallecido, Miguel y los descendientes de ambos y la ejecutoria fue presentada en el cabildo de Alcalá de Guadaira el 20 de mayo de 1643.<sup>81</sup> Un paso importante en el ascenso social fueron los matrimonios: Miguel casa en 1623 con Francisca Ramírez de Cartagena, hija del caballero veinticuatro de Sevilla Fernando Ramírez de Cartagena entroncando así con la nobleza local. El escalón siguiente fue la real provisión de Felipe IV de 29 de julio de 1636 concediendo a Miguel fundar mayorazgo de sus bienes a favor de su hija Luisa Francisca y de su mujer<sup>82</sup> y, sobre todo, casando a la hija en segundas nupcias con Juan Arias de Saavedra por lo que se convirtió en la primera marquesa del Moscoso en 1679.<sup>83</sup>

Durante la Exposición Universal de Sevilla de 1929 se expusieron muchos documentos iluminados que fueron fotografiados por el entonces, todavía joven, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla complementando las imágenes con unas fichas en las que se recogió alguna información de la obra, año, nombres del fotógrafo y, como medio de localización, del propietario. Una de esas fotografías<sup>84</sup> capta las dos primeras páginas de la ejecutoria de Miguel de Neve (figura 15) de la que conocemos los nombres de los fotógrafos y del propietario, el conde de Gómara, pero no su fecha, aunque tiene que ser posterior al 30 de marzo de 1621, pues el rey que encabeza el texto es Felipe IV. La primera página, íntegramente miniada, representa el momento en que a Jesús, después de ser torturado y humillado por los soldados, le ponen sus vestidos y lo llevan a crucificar. “Al salir encontraron a un hombre de Cirene, de nombre Simón, al cual requirieron para que llevase la cruz”,<sup>85</sup> al que cargaron con ella para que la llevase detrás de él.<sup>86</sup> El Evangelio de Juan,<sup>87</sup> la iconografía tradicional y la imagen muestran a Cristo cargando con la cruz. Vencido por el peso del madero, conforma con él el tema principal de la escena. A su izquierda, ayudándole a sujetar la cruz, está el Cirineo, un tipo popular de los que gustaba representar a Francisco de Herrera, rudo, de musculatura poderosa como corresponde al que “venía del campo”.<sup>88</sup> A la derecha de Cristo observan la escena la Virgen, tocada y envuelta por el manto, y San Juan que la sujeta impidiéndole acercarse al hijo. El fondo está ocupado por lo que

<sup>81</sup> VILELA GALLEGO, Pilar, *Catálogo de documentos del Archivo de los Condes de Gómara y familia Arias Saavedra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Archivo General de Andalucía, 2009, legajo 5948, documento 43.

<sup>82</sup> VILELA GALLEGO, Pilar, *Catálogo de documentos del Archivo de los Condes de Gómara*, legajo 5947, documento 12.

<sup>83</sup> RODRÍGUEZ MATEOS, José Joaquín, “Los Neve. Mercaderes, hidalgos y mecenas” p. 46.

<sup>84</sup> Fototeca de la Universidad de Sevilla, signatura 3-1304.

<sup>85</sup> Mateo, 27, 32. Marcos, 15, 22. La costumbre era que el reo mismo llevase el travesaño de la cruz, pues el pie derecho ya estaba plantado en el sitio, pero Jesús no podía, sin duda por la crudeza de la flagelación.

<sup>86</sup> Lucas, 23, 26.

<sup>87</sup> Juan, 19, 17.

<sup>88</sup> Lucas, 23, 26. Juan 19, 17.



Figura 15: Ejecutoria de Miguel de Neve, Francisco o Juan de Herrera, Fototeca de la Universidad de Sevilla.

parecen torreones circulares de una muralla, dos torsos de personajes y un niño que trepa a un saliente del muro para ver mejor. La orla que rodea la escena por sus cuatro lados tiene su parte significativa en los dos óvalos de los laterales con elementos de la pasión, la columna, el látigo y el farol a la izquierda y la escalera, la lanza y la caña a la que sujetaron el hisopo empapado en vinagre a la derecha. La parte inferior de la orla, más ancha que las otras tres, está ocupada por una cartela alargada de curvas y contracurvas en cuyo lado superior una venera recuerda las cuatro existentes en el frontispicio de *Comentarii in Summam Theologiae S. Thomae* y unos paños colgantes remiten a los que aparecen en el escudo de la cofradía de la Santísima Veracruz de Juan de Herrera. Ocupando el interior de la tarja están las palabras que inician el texto del documento: “Don Phelipe IIII”.

La segunda página de esta ejecutoria acoge la imagen de la Inmaculada. Es la fórmula imperante de la Totta Pulchra, los pies sobre el cuarto creciente lunar y envuelta por el sol. La composición es muy parecida a la de la Virgen de la Veracruz, folio 2 recto, hasta en el que los angelitos estén distribuidos en los cuatro extremos del rectángulo que la contiene, pero difieren en que la de Miguel de Neve lleva parte del manto amontonado a sus pies y en que la túnica es blanca y no del habitual color jacinto. La orla que rodea la plana es donde las referencias a las miniaturas de la regla de la cofradía de la Veracruz se hacen más patentes. La parte inferior de ella la ocupa una cartela, semejante a la del Cristo camino del calvario, con una cabeza de angelito en la parte superior como la del grabado de la tarja del Metropolitan Museum de

Nueva York firmado y fechado en 1649 por Francisco de Herrera<sup>89</sup> que para Navarrete Prieto es Herrera el Mozo<sup>90</sup> aunque reconoce su dependencia respecto a los modelos del padre como las dos cartelas con cabezas de querubines, de hacia 1630-35, de los Uffizi, obra segura de Herrera el Viejo.<sup>91</sup>

A uno y otro lado de esa cartela aparecen los seres híbridos de grandes pechos, exactamente iguales y colocados en la misma posición que los del citado folio 2 recto de la regla de la Veracruz: de tres cuartos, giran la cabeza mirando hacia arriba con sus bocas abiertas y sus narices respingonas. Los elementos florales que ocupan el espacio que les dejan los tres óvalos, los laterales con símbolos marianos y el superior con el Espíritu Santo, están repetidos exactamente y ocupando el mismo lugar que los del escudo y las doncellas del folio 2 vuelto de la regla de la Veracruz.

Todos estos parecidos se vuelven coincidencias totales que nos permiten decir que la ejecutoria de hidalguía de Miguel de Neve es de la mano de Francisco, de Juan o quizás de la colaboración, que debió durar toda la vida, de ambos hermanos Herrera.

#### RELACIÓN DE FIGURAS

1. Escudo de la cofradía de la Santísima Veracruz, folio 1 recto, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
2. Letra B, libro de coro 25, folio 63 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.
3. Anunciación, libro de coro 25, folio 1 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.
4. *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Francisco de Herrera, Biblioteca Pública Provincial de Córdoba.
5. *Relación de la fiesta que hizo Sevilla...*, Francisco de Herrera, Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla.
6. Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Escudo, Francisco de Herrera, Propiedad particular.
7. Patronato de la Orden Trinitaria, Francisco de Herrera, Biblioteca Nacional de Madrid.
8. *Regla de la cofradía de la Santísima Veracruz*, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
9. *Regla de la cofradía de la Santísima Veracruz*, folio 2 vuelto, Juan de Herrera, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
10. Letra A, libro de coro 25, folio 77 vuelto, Juan de Herrera, Catedral de Sevilla.

<sup>89</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*, figura 108.

<sup>90</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito (Dir.), *Herrera el Mozo y el barroco total*, Madrid, Museo del Prado, 2023, p. 27.

<sup>91</sup> NAVARRETE PRIETO, números 7 y 9 del catálogo, p. 140.

11. Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Inmaculada, Francisco de Herrera, Propiedad particular.
12. Retrato de Felipe II, Archivo Municipal de Sevilla.
13. Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Felipe III, Francisco de Herrera, Propiedad particular.
14. Ejecutoria de Antonio Pérez de Álvarez, Sobrecarta, Francisco de Herrera, Propiedad particular.
15. Ejecutoria de Miguel de Neve, Francisco o Juan de Herrera, Fototeca de la Universidad de Sevilla.