

REVISTA DE ARTE

goya

Número 373 · Octubre–Diciembre 2020 · Madrid · Museo Lázaro Galdiano · 15 €



Sumario

• ESTUDIOS •

- 263 SANTOS M. MATEOS-RUSILLO
La copia en la gestión del patrimonio artístico. El valle de Boí, paraíso de las copias
- 274 ANTONIO GARCÍA BAEZA
El arte a escena. Francisco de Herrera el Mozo, escenógrafo
- 290 RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO
Herrera Barnuevo en Atocha: entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional
- 310 EMILIANO CANO DÍAZ
El Retrato de la hija de *Gaztambide* por Raimundo de Madrazo
- 316 JAVIER PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ
Madrid, París, Londres y Nueva York: José Weissberger y el contrabando de tejidos antiguos en 1932
- 328 CELIA GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA
Julio González. La exposición de la escultura

• BIBLIOTECA • COORDINADORES: Ángel Aterido y José María Parreño

- 344 SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE, MATILDE AZCÁRATE LUXÁN E IRENE GONZÁLEZ HERNANDO (EDS.) — *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media* (Diana Lucía Gómez-Chacón).
JAVIER ARNALDO — *Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe* (Valerio Rocco Lozano).

Asesores Goya 373: Mercedes Águeda Villar (Universidad Complutense de Madrid). Virginia Albarrán Martín (Museo Nacional del Prado). Amaya Alzaga Ruiz (UNED Madrid). Ángel Aterido Fernández (Universidad Complutense de Madrid). Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid). María Bolaños Atienza (Museo Nacional de Escultura). Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid). Arturo Colorado Castellary (Universidad Complutense de Madrid). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza). María José Martínez Ruiz (Universidad de Valladolid). Carlos G. Navarro (Museo Nacional del Prado). José María Quesada Valera (Instituto de Estudios Histórico-Artísticos). Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

REVISTA DE ARTE
goya

Publicación trimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.

Fundada por José Camón Aznar en 1954

ISSN: 0017-2715 – Título clave: Goya

Depósito legal: M-921-1958

Impresión: Gráficas Summa, S.A. (Oviedo)

Número 373

Octubre-Diciembre 2020



Raimundo de Madrazo: *La hija del músico Gaztambide*, ca. 1867-68. Detalle. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

SECRETARIO: Carlos Sagar Quer.

CONSEJO EDITOR: Luís U. Afonso (Universidade de Lisboa). Javier Blas Benito (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid). María de los Santos García Felguera (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). María Concepción García Saiz (Museo de América, Ministerio de Cultura). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Javier Portús (Museo del Prado, Ministerio de Cultura). Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid). Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago). Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València).

CONSEJO ASesor: Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona). Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid). Jonathan Brown (New York University). Juan Calatrava (Universidad de Granada). Juan Carrete Parrondo (Doctor en Historia). Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin). Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III). Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México). Pierre Géral (Université Greno-

ble Alpes). Javier Hernando Carrasco (Universidad de León). Ronda Kasl (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Henrik Karge (Technische Universität Dresden). Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla). Fernando Marias (Universidad Autónoma de Madrid). Ramón Mujica Pinilla (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima). Ricardo Olmos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Felipe Pereda (Harvard University, Cambridge, Mass.). Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

MÁS INFORMACIÓN: www.museolazarogaldiano.es
Teléfono 91 561 60 84 / Fax 91 561 77 93

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA
secretario.goya@museolazarogaldiano.es
suscripciones.goya@museolazarogaldiano.es

DIRECCIÓN POSTAL
Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.
Calle Serrano 122, 28006 Madrid

Precio del ejemplar: España 15 € / Extranjero 34,50 €
Suscripción anual: España 50 € / Extranjero 115 €

MUSEO
LÁZARO
GALDIANO

El arte a escena. Francisco de Herrera el Mozo, escenógrafo

• ANTONIO GARCÍA BAEZA •

Universidad de Sevilla

El 18 de enero de 1670 la corte de Madrid acogió la celebración del 35 aniversario de la reina regente Mariana de Austria. Como parte de la velada, se representó en el Real Coliseo del Buen Retiro la comedia *Fieras afemina Amor* que fue escrita para la ocasión por Pedro Calderón de la Barca, una obra mitológica de aparente sencillez y tintes cómicos destinada al entretenimiento y, sobre todo, a la instrucción del anfitrión, Carlos II, y de sus invitados. La representación tuvo lugar en el *impasse* de un cambio de ciclo político: cuando la firme oposición de la nobleza había logrado la expulsión del confesor áulico –el jesuita Johann Eberhard Nithard– y se intuía un próximo acercamiento de Juan José de Austria al entorno del rey. El acto significó la vuelta del espectáculo cómico a Palacio después de un lustro de luto y, además, como indica Sanz Ayán¹, supuso el inicio del teatro de carácter pedagógico y didáctico, principalmente dirigido a modelar el carácter del joven monarca, de apenas nueve años², pero también a influir en el ánimo de la corte. De tal manera que, aunque el regreso del teatro se interpretó en un primer momento como una prueba tangible del triunfo de la facción progresista, los presentes asistieron a una explícita declaración de principios emitida por la regente como subtexto del libreto de Calderón³: el arrogante Hércules, más preocupado por su fama que por el buen gobierno, solo podía tener la opción de ‘afeminarse’ –en el sentido peyorativo de debilitarse– y quedar subyugado por los estragos del Amor⁴, porque –tal y como resumía el emblema dispuesto sobre la escena– “*Fiera afemina Amor / Omnia vincit Amor*”⁵.

Como ha sido convenientemente estudiado en ocasiones anteriores, el uso de la dramaturgia con fines políticos había alcanzado su cénit en los fastuosos festejos llevados a cabo por Felipe IV⁶, en los que el monarca llegó a participar de manera activa como parte del elenco de cómicos. No es de extrañar, por tanto, que una de sus primeras medidas de gobierno fuera la contratación de Cosme Lotti, pintor florentino e ingeniero de máquinas, quien trajo consigo la escena ‘a la italiana’⁷, es decir, pintada y con numerosas tramoyas, mutaciones y juegos de luces⁸. Tras el fallecimiento del maestro en 1651, fue sustituido por Baccio del Bianco, también florentino e igualmente ingeniero y reconocido escenógrafo que había servido con anterioridad en la corte de los Medici. Ambos profesionales transformaron la escena

teatral hispana convirtiéndola en un espectáculo integrador de todas las artes al servicio del texto, siendo también artífices de la actualización profesional de su ejercicio dentro del equipo cortesano. En este sentido, bajo el ejercicio de los maestros florentinos se diferenció entre la tarea del ingeniero de tramoyas y la del diseñador plástico, se actualizaron y crearon nuevos espacios escénicos y de labor, y se confeccionó una nueva secuencia de los trabajos.

A Bianco le sucedió Francisco Rizi –italiano por ascendencia paterna– que asumió el cargo de director e ingeniero de tramoyas del Coliseo del Buen Retiro en 1656⁹, puesto que ejerció hasta la muerte del monarca, cuando el telón se bajó por presiones del sector más conservador de la Junta de Regencia. La vuelta de la dramaturgia no fue sencilla. La inestabilidad permanente en la que se sumió la regencia se tradujo en un constante tira y afloja entre partidarios y detractores del teatro, hasta que la emergente aparición de Fernando de Valenzuela como consejero regio puso de relieve la necesidad de recuperar la fiesta, y con ella el teatro, como herramienta para favorecer la estabilidad y el gobierno de la Casa.

A lo largo de esta década, la comunidad artística de palacio también había sufrido diferentes remodelaciones. En 1667 Sebastián de Herrera Barnuevo obtuvo el nombramiento de pintor de cámara de su majestad; título que a su muerte, en 1671, recayó sobre Juan Carreño de Miranda, que lo ejercería junto con el de furriera de palacio¹⁰. En este último proceso resultó agraviado Francisco Rizi que entendió esta segunda resolución como una afrenta directa hacia su persona, tomando la inmediata determinación de alejarse de la capital. Con este sorprendente movimiento la escena cortesana quedó descabezada, debiendo comenzar la búsqueda de un nuevo sustituto. Como hemos comentado con anterioridad, hasta este momento la plaza de ingeniero de tramoyas había recaído en un artista de origen o raíces italianas, mientras que el diseño plástico de la escena se encargaba a un pintor cercano a la corona. En este contexto el sustituto lógico de Rizi debería haber sido Dionisio Mantuano, pues cumplía ambas exigencias y contaba con años de experiencia en el oficio, ya que había llegado a Madrid hacia 1656 para servir como ayuda de ingeniero de tramoyas y mutaciones

en el Coliseo del Buen Retiro. Sin embargo, su involucración en un intento de regicidio durante una representación teatral en 1662 –del que en esta fecha se encontraba plenamente restituido¹¹– y, sobre todo, su reciente nombramiento como pintor del rey, debieron alejarlo de la pugna.

Finalmente, la Junta de Obras y Bosques optó por la contratación puntual del pintor Francisco de Herrera el Mozo que, como veremos, se encargó en un primer momento del diseño y ejecución visual de la escena, para asumir, a continuación, también cuestiones técnicas. El maestro sevillano había vuelto a Madrid hacía una década –tras conocer el fallecimiento de Diego Velázquez– con la aspiración de alcanzar una plaza dentro del equipo artístico de su majestad¹². A principios de la década de los 70 –según recoge Juan de Tejada, canónigo y emisario en Madrid para la causa de canonización de Fernando III– Herrera el Mozo era conocido y apreciado en Palacio por “conseguir por cuatro, verbi gratia, lo que por ocho no se auía de hazer tan bueno”¹³. Un testimonio que, sin duda, da cuenta de una labor continuada del pintor en la corte y, sobre todo, de una virtud particular que no era nada desdeñable dada la depauperada situación de las arcas reales. En todo caso, en esta elección debió pesar, especialmente, el carácter italianizante y teatral de su obra, principalmente sus recientes pinturas murales en las que venía mostrando sus capacidades técnicas y estéticas de primer orden para la creación de ambientes y perspectivas barrocas. Por último, intuimos que en su promoción debieron tener un papel activo el IX duque del Infantado, mayordomo mayor y uno de los principales promotores teatrales en Palacio¹⁴, y Juan Carreño, con los que guardaba gran proximidad.

Así las cosas, la primera noticia documental que da cuenta de la actividad de Herrera el Mozo como escenógrafo regio se remonta a una carta interna fechada el 26 de septiembre de 1672 en la que el duque del Infantado indica a Gaspar de Legasa que, “para el teatro que está pintando don Francisco de Herrera, en la conformidad con las calidades que contiene su papel firmado, [...] es menester hacer la tarima y bancos del ancho y largo que refiere don Francisco y parezca conveniente; y también prebenir las almas o vigas y demás madera que sea me-

nester para la fortificación y seguridad de todas las mutaciones y tramoyas por no tocarles a él esta parte”¹⁵. Tanto esta misiva como una libranza ejecutada el día anterior¹⁶ ponen de relieve el papel del pintor como organizador de la puesta en escena, así como de la estancia que acogió la representación; revelándose además la existencia de un proyecto previo, es decir, un diseño que con anterioridad había sido aprobado por la autoridad competente.

Los preparativos de la representación que tuvo lugar para celebrar los años del rey se prolongaron seis semanas, de las cuales cuatro se dedicaron al montaje del tablado efímero y dos a la escenografía. Según las nóminas y los gastos conservados en el Archivo General de Palacio¹⁷, durante estas jornadas intervino una numerosa cuadrilla compuesta por oficiales, serradores y peones. En esta ocasión el control de las tareas técnicas –tramoyas, mutaciones, etc.– recayó sobre especialistas supervisados por el aparejador mayor, José del Olmo, mientras que a Herrera le correspondió el diseño y la coordinación del equipo de pintores que debían trasladarlo a los grandes lienzos de angulema que se dispondrían sobre la escena. La cuadrilla estuvo compuesta por los artistas Cosme Lot, Antonio de los Reyes, Francisco Pérez, Salvador de Pídola, Leonardo Alegre, Francisco Fernández, Alonso Rodríguez, Gabriel del Barco, Juan de la Cueva y Antonio Méndez. Su labor fue veloz, apenas trabajaron los dos días y medio previos a la actuación, por los que percibieron 30 reales por cabeza¹⁸.

Como se menciona en la carta, Francisco de Herrera también fue el encargado de adaptar el Salón Dorado para la ceremonia. Para este fin adaptó “las tarimas y gradas del monumento” del Jueves Santo¹⁹ con intención de elevar la comitiva real con respecto al resto del público y situarla frente a la escena, donde se encontraba el eje de la perspectiva cónica del diseño ideado. Para la iluminación de la estancia hizo trasladar dos arañas de la iglesia de Santa María, que aderezó el platero Manuel Fernández, cuyos enganches disimuló con paños rojos y cartelas decorativas²⁰. Este detalle debió tener su importancia pues, con anterioridad, habían sido descartadas otras lámparas pertenecientes al conde de Baños que, suponemos, no fueron del gusto del pintor. Por todos estos trabajos Herrera percibió la importante suma de

20.000 reales, secuenciados en tres libranzas expedidas del siguiente modo: el 14 de septiembre 11.000 reales, el 21 de octubre 4.000 reales y el 26 del mismo mes otros 5.000 reales²¹.

Este mismo equipo técnico, con apenas variación, trabajó en las comedias que se sucedieron en el Alcázar a lo largo del otoño y del invierno de 1672 y 1673²². Durante estos meses se llevaron a cabo cuatro representaciones que conmemoraron el cumpleaños del monarca, el de la regente y dos jornadas en carnestolendas. Para disminuir costes y dar continuidad a la escena, así como para dotar de fluidez a la actividad, se contó con el mismo elenco en todas las obras: la compañía de Antonio Escamilla. Los cómicos fueron acomodados en un cuarto ubicado en sus casas de la calle de Santa María, alquilado por la Junta de Obras y Bosques a Juan Solier, siendo adaptado por el ayuda de guardajoyas Manuel Ojirondo como espacio de ensayo con “sillas, bancas, estera, bufete y brasero”. Allí el elenco era continuamente agasajado con chocolates y bizcochos²³.

La primera función tuvo lugar el domingo 6 de octubre, contando con un ensayo general el día anterior²⁴. Desconocemos el título de la pieza representada, pero la documentación deja entrever el enjundioso trabajo desarrollado por el pintor hispalense, e incluso permite puntualizar el contenido de alguna escena. Al respecto, conocemos la compra de los telares y el montaje de vigas, de importante envergadura, así como de cuerdas, maromas, carruchas y pasadores que sirvieron de soporte y para los artilugios de las mutaciones. Del análisis de la tramoya y el vestuario se desprende que volvió a tratarse de una comedia mitológica protagonizada por Neptuno y Apolo, que contaba, al menos, con una escena marina, otra de jardín y un entremés. Los documentos describen puertas abatibles, ondas de mar, fuentes, un carro del Sol con sus caballos y otro en forma de concha, guirnaldas para juegos florales y morteretes para la imitación de salvas de artillería²⁵. Todos los aparatos se articulaban y accionaban mediante hilos de bramante²⁶, cuerdas de reata y maromas untadas con aceite y jabón, que manejaron los oficiales y peones de carpintería que se encontraban al frente de las mutaciones²⁷. La iluminación fue artificial y controlada en todo momento a fin de generar ambientaciones²⁸, contando con el juego de docenas de cubos de baqueta con sus vidrios, bujías, jeringas y hacheros controlados por platillos, cañas con esponjas, sombreros y bambalinas de latón²⁹.

En el caso de la comedia principal los actores salieron a escena con un vestuario compuesto por Damiana Arias³⁰ y ejecutado por la compañía del mercader Juan de la Cava, valorado en 4.985 reales³¹. La cómica Manuela Escamilla vistió de labrador con un traje de tela de raso de Toledo ‘abrocado’, adornado con perla y tártaro, forrado de tafetán y cerrado por botones de plata. La Grifona se disfrazó de pastor con vestimentas parecidas, pero sin adornos. Ambas lucieron penachos con plumas. Las acompañó otra comedianta ataviada de Cupido con traje de ‘raso de Toledo de primavera’ forrado de

tafetán alistado de Granada, con contramangas y manto romano del mismo material, y calzones cerrados por botones de plata. Por último, se realizó otro traje para Apolo, semejante al anterior pero con calzones y mangas de tela de Colonia encarnada³². Todos calzaron botines. También los entremeses contaron con vestuario propio ejecutado por Juan López con telas adquiridas a Martín Moreno y Juan Pérez. El sastre compuso cuatro trajes en jerguilla de Toledo con sus monteras a juego, un quinto de holandilla, y otros dos con lienzos pintados, contando todos con máscaras de pellejos de cordero negro forradas de tafetán del mismo color y soportadas sobre varillas. También se realizó un disfraz de ‘negrillo’ compuesto por camisa, pantalón, medias de seda celeste, zapatos, corbata con sus puntas, contramangas de tafetán celeste de Granada y jubón. Y otro de ‘negrilla’, con un vestido de escarlátin con su guarnición y holandilla, jubón con ballena y contramangas de tafetán encarnado³³.

Para cuando los telones y tramoyas se guardaron en la antecámara³⁴, Francisco de Herrera ya se había convertido en un profesional imprescindible en la corte de Carlos II, de modo que la reina asienta las bases de su incorporación definitiva al equipo cortesano. Esta manera de proceder es habitual en Palacio, toda vez que los artistas van incorporándose a la labor de la casa para hitos puntuales, hasta que su presencia se hace permanente con una vacante. En el caso de Herrera, esta premura debió ser mayor toda vez que fue nombrado provisionalmente pintor de la reina y, posteriormente, pintor del rey³⁵.

En 1673 el Salón Dorado del Alcázar de Madrid volvió a acoger un nuevo aniversario de la regente, retrasándose la celebración hasta el 2 de febrero. Entendemos que en esta demora debió haber pesado la mayor complejidad y suntuosidad de la puesta en escena, así como, principalmente, el acercamiento a la fecha de las carnestolendas, a fin de abaratar costes en el montaje³⁶. Durante la velada se estrenó la comedia *Los celos hacen estrellas*, escrita por Juan Vélez de Guevara, que contó con la música del maestro de cámara Juan Hidalgo³⁷ y el montaje escénico de Herrera el Mozo. La jornada se completó con una loa, un entremés titulado *La autora de comedias* y una mojiganga que sirvió de fin de fiesta, todas ellas redactadas por el mismo autor, por lo que percibió 200 ducados³⁸. Dramaturgo, compositor y diseñador firmaron conjuntamente una de las representaciones más recordadas de la corte hispana durante la segunda mitad del siglo XVII³⁹.

El texto de Vélez de Guevara se inscribe en la órbita del teatro pedagógico de carácter político-cortesano antes mencionada, al tiempo que redundante en el mensaje de la comedia calderoniana⁴⁰. Pero en esta ocasión, debido a su inusitado éxito, el mensaje rebasó los muros del Alcázar a través de un manuscrito ilustrado que la regente mandó realizar, por valor de 1.100 reales, y remitir a la corte imperial austríaca⁴¹. Un suntuoso volumen que se contempló como un presente de su majestad para con su hija, la emperatriz Margarita Teresa⁴², pero que tras de sí arras-

tra un evidente ejercicio diplomático de Estado con el que se buscaba mostrar la vuelta a la normalidad⁴³.

Francisco de Herrera se hizo cargo en esta ocasión tanto del diseño visual como del aspecto técnico, volviendo a reunir en un mismo profesional los oficios de diseñador e ingeniero⁴⁴. Para crear la escena contó nuevamente con Antonio de los Reyes, Cosme Lot, Francisco Pérez y Leonardo Alegre, que fueron gratificados con 12 reales por “dos días que se ocupó en ensayar y jugar las tramoyas”⁴⁵.

El pintor hispalense también realizó de su propia mano las cinco acuarelas que acompañaron al libreto y que, por su envergadura y detalle, suponen un testimonio excepcional para comprender la escena barroca española y profundizar en conceptos como los juegos de mutaciones, la puesta en escena actoral o el tratamiento lumínico de cada pasaje⁴⁶. Estas suntuosas piezas están realizadas *alla prima*, aplicando las acuarelas y tintas mediante un cuidado juego de veladuras que van desde el trazo preciso al movimiento caligráfico. Sobre estos borrones de color Herrera utiliza la tinta parda para perfilar contornos con certeza, generar volúmenes y disponer líneas sinuosas. Como es habitual en su técnica, genera una sutil sensación de profundidad a través del desenfoco paulatino de la escena mediante el uso de una mayor gestualidad en los trazos conforme la distancia aumenta. Esta delicada perspectiva aérea viene a avivarse con toques de blanco con los que dota de viveza al dibujo, lo cual logra bien por ausencia de color –dejando traslucir el soporte– o bien aplicando directamente el color. Compositivamente se limitó a recrear la visión frontal de la escena –como es habitual en los grabados y dibujos de teatro–, tal y como se contempla desde el lugar reservado para el rey y la regente, donde la perspectiva adquiriría plena ilusión. Frente a la rigidez de la escena, el desplazamiento de los actores de elegante porte filiforme dota de movimiento a la representación y da cuenta de la particular teatralidad neomanierista del pintor⁴⁷. El resultado, deudor del *savoir-faire* italianizante de Herrera, muestra un evidente conocimiento de los dibujos escénicos de Bianco y de los grabados de Giacomo Torelli.

La primera acuarela corresponde al frontis del manuscrito y recoge la loa con la que se inició la jornada (fig. 1). Se trata de la pieza de mayores dimensiones y cuenta con el valor añadido de mostrar todo el aparato teatral encajado en uno de los frentes del desaparecido Salón Dorado del Alcázar, siendo esta imagen la más completa hasta la fecha que se conserva de la estancia. Del salón regio se entrevé el artesonado mudéjar de casetones triangulares y minuciosa labor de talla, así como la decoración parietal, clásica y también dorada, con amplios ventanales en la parte superior alternados con cuadros de la “Serie de los reyes” y tapices en su planta inferior. Antecediendo al escenario se eleva la embocadura diseñada por Carbonel para las segundas nupcias de Felipe IV, y que fue ensamblada por Alonso Gómez, dorada por Simón Pérez y pintada por Francisco Rizi y Pedro

Núñez⁴⁸. Esta construcción efímera servía de marco a las representaciones, al mismo tiempo que aforaba las líneas visuales del decorado y ocultaba la maquinaria, permitiendo el tránsito de tramoyistas y actores⁴⁹. En su simbología alude a la unión de España y el Sacro Imperio personificados en sendas representaciones femeninas⁵⁰. A la izquierda del espectador, sentada sobre un risco quebrado, reposa la personificación de Austria, vestida con túnica plateada y manto regio, coronada, con cetro en su mano y estandarte con el águila a los pies. Tras ella brota un laurel, como símbolo de triunfo bélico, sobre el que asoma la estrella de la aurora o Venus, convertida en alegoría reiterada de la reina consorte Mariana de Austria. En el lado opuesto, de modo paralelo aparece Hispania con peto metálico, manto regio, corona con imperios, cetro y cuerno de la abundancia. A sus pies se dispone la doble esfera terrestre y otra bandera en la que se intuye la cruz de Borgoña. Tras ella se alza otro árbol, en esta ocasión una palmera, como signo de santidad católica, en la que se posa una paloma con la rama de olivo, aludiendo a Felipe IV. Sobre la escena se despliega un inflado juego de nubes recorrido por amorcillos con bandas de colores que se congregan en el centro desplegando la leyenda: “Con felix paz siglos mvchos festeje el lavrel la palma siendo Amor de los [dos] alma”. Sobre este tumulto Baco, como deidad de la diversión, eleva una corona de pámpanos hacia Cupido que desciende cargando el arco y las flechas, símbolos de la unión de ambos contrayentes. En la cúspide asoma Saturno con el reloj del tiempo, la guadaña de la muerte y coronado con hojas de parra, recordando la fugacidad de la vida y la necesidad de aprovechar el presente.

La obra ya ha comenzado y se ha levantado el telón. Aparecen en escena los Montes de Argos descritos sencillamente mediante dos juegos de bastidores pareados que simulan arboledas de silueta recortada –más modernas que las habituales patas rectilíneas– y un forillo que detalla el horizonte (fig. 2)⁵¹. Se trata, por tanto, de una caja escénica ‘a la italiana’ sin bambalinas superiores, que sigue las recomendaciones codificadas por Nicola Sabbatini para la *scaenae frons*⁵². Estos mismos cierres laterales y la trasera vuelven a utilizarse en las siguientes secuencias intercalados con otros telares. Sobre las tablas aparece la cómica Bernarda Manuela ataviada con un corpiño encarnado, falda y mangas negras, cantando con el rostro cubierto por un tul oscuro. Se acercan a ella con paso lento sus compañeros Olmedo y Antonio de Escamilla, que la contemplan envueltos en capas y tocados con sombrero de ala y plumas⁵³. Al fondo del escenario se intuye a Manuela Escamilla y Francisco López que entran por el foro para dar conclusión a esta breve pieza. La puesta en escena se completó con un conjunto musical de cuerdas y percusión que remarcaban los juegos lumínicos que simulaban un amanecer⁵⁴. Como es habitual, la loa expone y resume el mensaje de la jornada de manera alegórica: “Qué importa que el día de envidia no asista si los celebra el cariño del Sol”⁵⁵, siendo Carlos II el astro rey.

La segunda acuarela corresponde a la primera jornada de la comedia (fig. 3)⁵⁶. En esta ocasión Herrera cambia el forillo por un



1

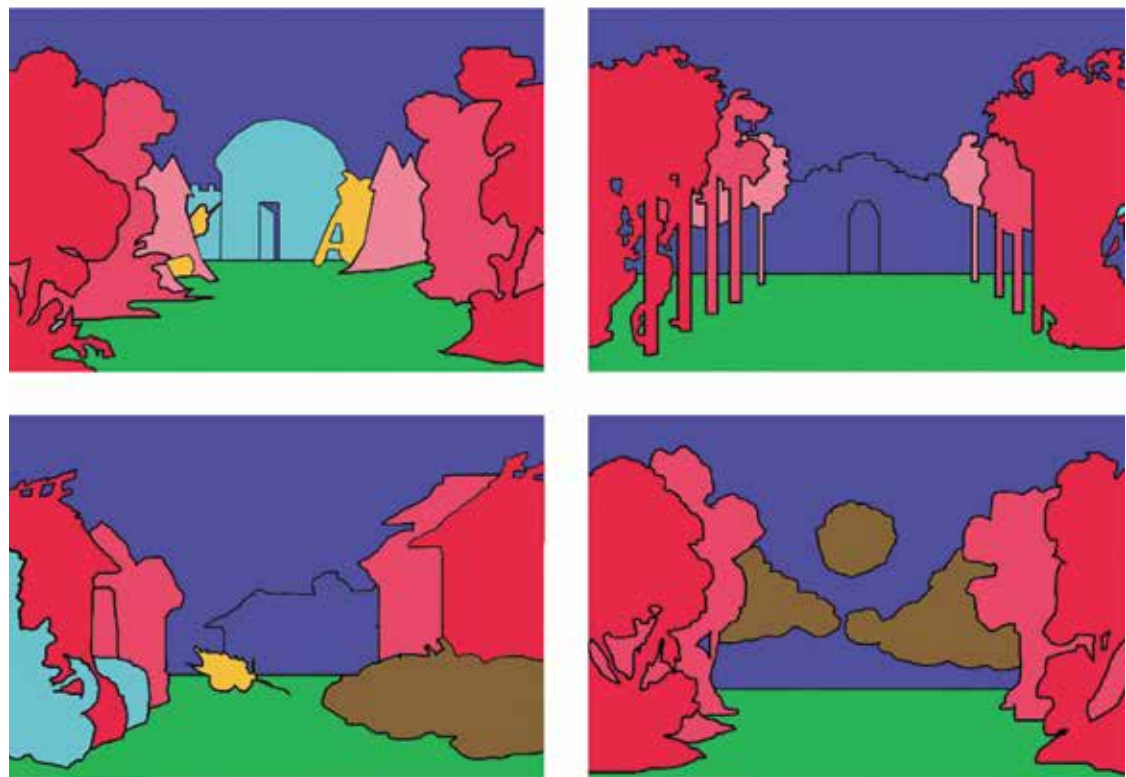
cielo entrado en día y mantiene los cuatro bastidores de la arboleda, a los que se añade una pata más a cada lado que simulan tiendas de parada. El fondo de las tablas se cierra con una muralla y la 'Casa de Marte'⁵⁷. El maestro interpreta este inmueble como una fortaleza circular almenada compuesta por sillares de corte manierista, haciendo gala en su robustez del carácter de su inquilino⁵⁸. En la práctica, la casa era una tramoya autoportante pintada sobre bastidor de madera, que contaba con una puerta abatible para facilitar la entrada y salida de los comediantes. A ambos lados del edificio se dispuso una panoplia de cañones, banderas y tambores generando una composición centrada y simétrica. Este acusado equilibrio y simetría sigue el ideal escénico italiano imperante en las cortes europeas basado en los principios de la ventana albertiana, que busca generar una perspectiva cónica perfecta –cuyo punto de fuga coincide con el centro del forillo del decorado– utilizando estructuras sencillas sobre la escena⁵⁹.

Sobre la escena figuran la diosa Juno, con traje de gala azul y dorado, y Momo, representado como un viejo barbado de ropas cenicientas; ambos están descritos con gestualidades apasionadas, histriónicas, propias de la dramaturgia contemporánea⁶⁰. Según el libreto, durante este acto aparece el Amor sobre su carro rodando por la escena⁶¹, quedando reducido en esta ocasión a un patín con ruedas transportado por dos reatas y oculto por una tabla en su frontal, pintada al modo de los carros alegóricos eucarísticos⁶².

La narración avanza cuando, de repente, se produce un cambio escénico ante la mirada del público que los introduce en las fiestas de Baco (fig. 4)⁶³. Un grupo de labradoras y ninfas con coronas de pámpanos y guirnalda de flores interrumpen la trama con su baile. Las danzarinas se mueven con los brazos abiertos, agitando los pesados pliegues de sus vistosas faldas polícromas, mientras

1 Francisco de Herrera el Mozo: *Los celos hacen estrellas*, loa.
 © Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

2 Croquis de los elementos escénicos en la loa y las cuatro escenas de *Los celos hacen estrellas*. (Antonio García Baeza).



2

en el proscenio continúa la trama principal entre Isis y Júpiter. El dios porta una coraza tachonada, faldellín corto y calzas altas⁶⁴. En esta ocasión el maestro sevillano representa de manera simultánea dos escenas que no suceden al mismo tiempo, sino que son sucesivas. En la práctica, Herrera dispone un amplio espacio para el desarrollo de la danza, para ello reduce al mínimo y solo hace uso de seis bastidores estrechos que simulan los emparados y un forillo con una portada barroca flanqueada por atlantes y cerrada en su parte superior por una frondosa vegetación. Este diseño da cuenta del carácter italianizante del maestro y remite a composiciones escénicas de Torelli y de Pierre Corneille. El úni-

co ingenio desplegado durante esta escena fue una mutación de nubes que se expandió sobre el proscenio⁶⁵.

La segunda jornada de la comedia se inicia con la actriz Ana Toledana en escena, caracterizada de Mercurio, sorprendiendo al pastor Argos descansando sobre una roca (fig. 5). Según el libreto, el mensajero divino aparece disfrazado de pastor, sin embargo Herrera se toma la licencia de adelantar la narración y lo representa en todo su esplendor: como guerrero, con el caduceo, casco y sandalias aladas⁶⁶. Los rasgos filiformes y afeminados del personaje, así como la línea serpentinata que recorre su



3

3 Francisco de Herrera el Mozo: *Los celos hacen estrellas, primera escena*.
© Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

4 Francisco de Herrera el Mozo: *Los celos hacen estrellas, segunda escena*.
© Österreichische Nationalbibliothek, Viena.



4

figura, se acercan en gran medida a su famosa representación de San Hermenegildo⁶⁷. Argos reposa sobre el peñasco con el torso desnudo y apenas cubierto por una piel de animal, componiendo una escena asimilable a la representada por Rubens en su *Mercurio y Argos* para la Torre de la Parada⁶⁸. Ambos cómicos se enmarcan en un entorno agreste de casas devastadas y establos bajo un cielo ceniciento, solo animado por distintas

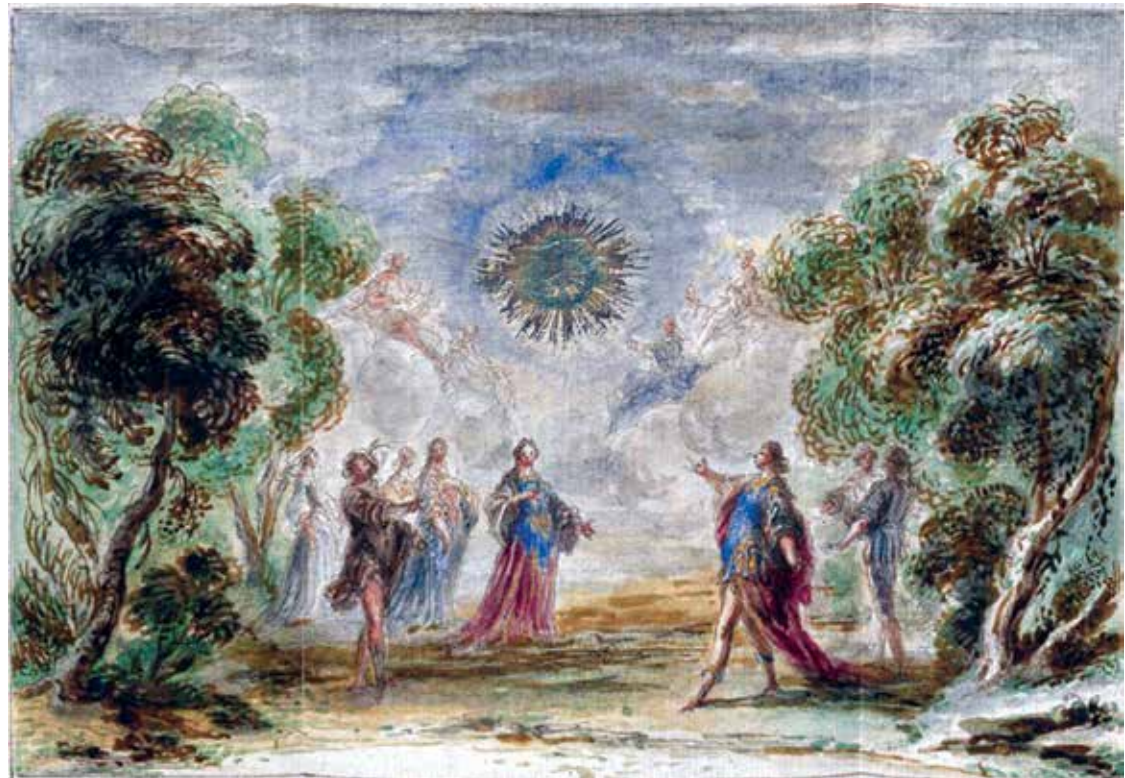
piezas de utilería colocadas en primerísimo plano y –según se describe en la acuarela– por ovejas que recorrieron el decorado. El diseño de la escena está claramente inspirado en los paisajes nórdicos contenidos en la obra gráfica de Abraham Bloemaert, compuestos por aldeas de casas humildes y desvencijadas, de materiales pobres y techos arruinados. Y, al mismo tiempo, debemos ponerlo en relación con el decorado de caserío rústico

5 Francisco de Herrera el Mozo: *Los celos hacen estrellas, tercera escena*.
© Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

6 Francisco de Herrera el Mozo: *Los celos hacen estrellas, cuarta escena*.
© Österreichische Nationalbibliothek, Viena.



5



6

creado por Baccio del Bianco para el acto segundo de la obra *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1653⁶⁹. A lo largo de esta jornada se desplegaron numerosos ingenios mecánicos, como la metamorfosis de Momo en yedra, la entrada de Minerva sobre un globo, o el desarrollo de un conjunto de peñascos y una choza que ocultan al pastor para dar pie a su decapitación⁷⁰.

La escena muta por última vez ante los asistentes para mostrar los Campos Elíseos. En esta ocasión se repite la escenografía de la loa y se despliega ante el forillo una apoteosis final compuesta por dos masas de nubes que se abren, poco a poco, frente al horizonte (fig. 6)⁷¹. Minerva, Cupido y Mercurio se elevan hacia la gloria donde les aguarda un coro de diosas. Sobre las tablas se mantienen Júpiter y Juno junto a

Glauco, Licio e Ínaco. Al fondo aguarda el coro de labradoras. Esta dualidad escénica, habitual tanto en la dramaturgia del Siglo de Oro como en la pintura religiosa, se anima con fuegos, perfumes y música, disponiendo todos los recursos escénicos y psicossomáticos en movimiento como una suerte de espectáculo total⁷². Finalmente, la recompensa de Isis no se hace esperar. La diosa se eleva en un globo y la oculta una estrella –tal y como se contempla en la acuarela–, pasando a formar parte del firmamento⁷³.

El fin de fiesta lo protagonizaron Antonio Escamilla y Mariana de Borja en los papeles de los traperos Cambudio y Nicasia quienes, durante su búsqueda de la mojiganga y la pandorga, se van encontrando con personajes extravagantes: salvajes con mazas⁷⁴; Blas Navarrete con su guitarra disfrazado del negro Antoñillo acompañado de una negra; Bernarda Manuela haciendo de sorda y Manuela Escamilla de borracho; así como varios tipos callejeros clásicos –aguardentero, verdulera, agujetero y frutera– que transportan por la escena sus propios puestos consistentes en unas mesillas con verduras y frutas atadas al cuello. Esta última actuación se llevaría a cabo en el proscenio y a telón cerrado⁷⁵.

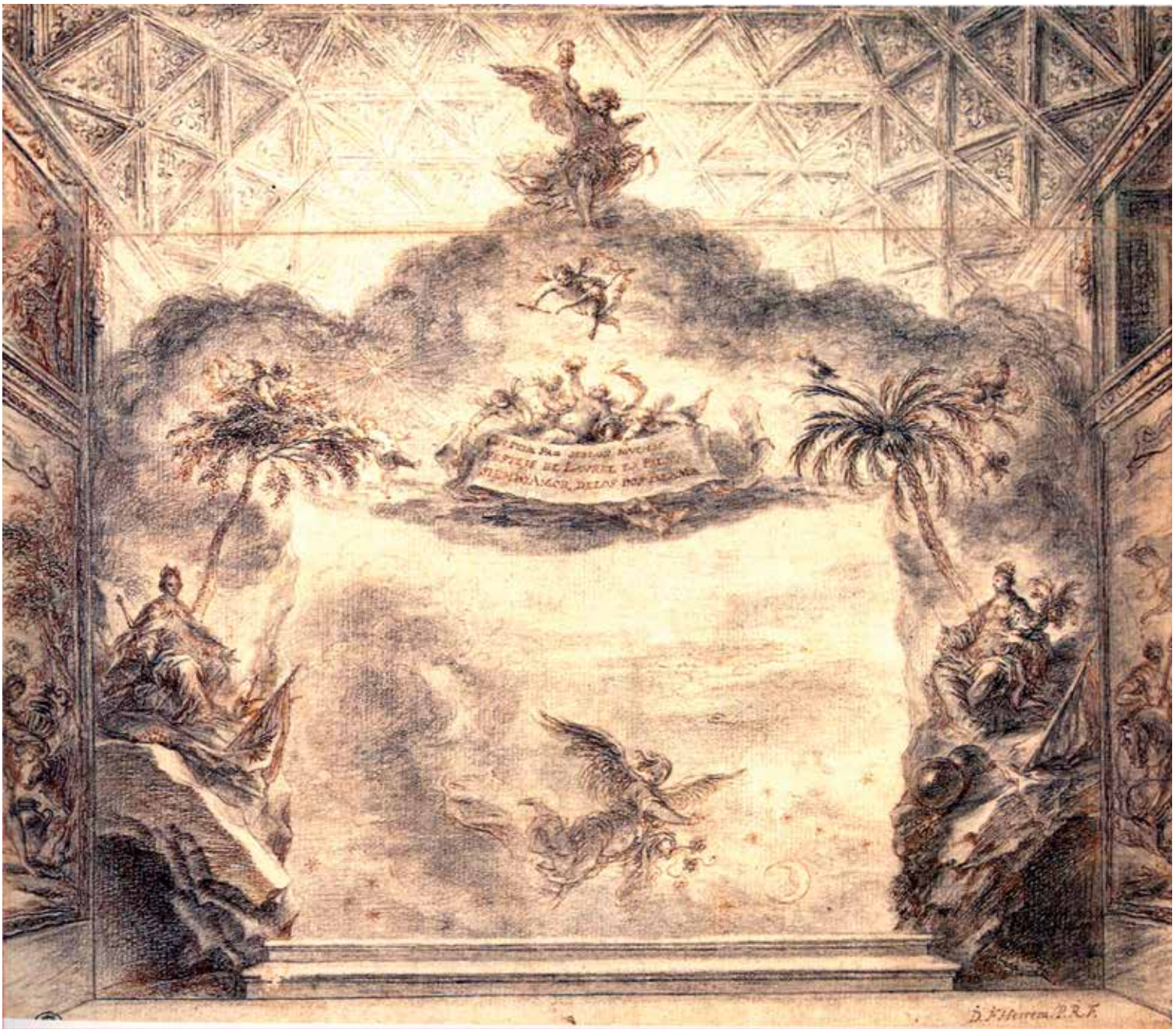
Por orden del duque del Infantado de 4 de febrero de 1673, se hicieron efectivos los 17.450 reales que debían pagarse a las “diferentes personas por lo que se ocuparon y traujaron en la fiesta de la comedia de ‘Los çelos haçen estrellas’”⁷⁶, de los que Francisco de Herrera percibió 8.000 reales⁷⁷. El esfuerzo realizado por el pintor al frente de este ‘reino de la ilusión’ demostró su solvencia en este tipo de encargos. Su creación trasluce el amplio saber estético y ceremonial que había adquirido en la corte e Italia, así como el empleo de un amplio repertorio de dibujos, grabados y textos científicos, escénicos y arquitectónicos. Concretamente, se evidencia el conocimiento de los trabajos de Guidobaldo Del Monte y Nicola Sabbatini respecto a la escena. Desafortunadamente, en la actualidad ignoramos el contenido de la biblioteca del maestro sevillano y no podemos precisar más tal afirmación⁷⁸.

Acto seguido, el pintor asumió la dirección artística de las “dos comedias nuevas de don Quixote y ‘No ay contra el valor en-

cantos’ que se representaron el domingo y martes de carnestolendas”⁷⁹. Juan Vélez, Juan Bautista Diamante y Juan de Matos percibieron 1.800 reales por los libretos del caballero de la Mancha, a los que Vélez suma otros 1.500 por la comedia de nueva creación⁸⁰. Todas ellas se añadieron al manuscrito enviado a Viena⁸¹. Los montajes de estas comedias fueron más sencillos, ocupando apenas once días de trabajo, entre el 4 y el 14 de febrero⁸². Para su representación se instaló un tablado de menores dimensiones en el Salón Dorado⁸³, quedando el decorado reducido a devanaderas pintadas en un solo día por Antonio de los Reyes, Cosme Lot, Francisco Pérez, Salvador Pilota, Leonardo Alegre y Pedro Álvarez. Además, se realizó un molino de viento que giraba las aspas manualmente y distinta utilería para las mojigangas, como una mesa con cuerdas y manteles, un pavo asado, seis pellas de manjar blanco, panes, un tocino, alforjas y una bota de vino⁸⁴. El Mozo cobró 3.300 reales “por lo que traujó en pintar y acomodar los vastidores de las mutaciones del teatro”⁸⁵, y la compañía de Escamilla otros 3.000 por llevar a escena el espectáculo. Todo el proceso contó, como los anteriores, con la supervisión de la Junta de Obras y Bosques personificada en el aparejador Bartolomé Hurtado.

Con la llegada de la Semana Santa se acaban las comedias y la estancia dorada quedó libre para que el Jueves Santo los pobres se acercasen a recibir comida de manos del monarca⁸⁶. Sin embargo, Herrera no percibió los 12.400 reales que se le adeudaban por su trabajo hasta el 9 de noviembre⁸⁷, un retraso habitual en la maltrecha hacienda áulica que señala la solvencia económica del maestro a la hora de asumir estos encargos. Dichas cifras se concretaban en 8.000 reales por pintar y acomodar los bastidores de las mutaciones de la comedia de los años de la reina; 3.300 reales por las dos fiestas y comedias de carnestolendas; y los 1.100 reales de las acuarelas.

Quien no tuvo apenas tiempo de disfrutar de las comedias y las acuarelas vienesas fue la emperatriz Margarita Teresa, que falleció el 12 de marzo durante el parto de su cuarta hija. Nuevamente el pintor sevillano fue el encargado de llevar a cabo la ceremonia áulica, en este caso fúnebre, para la que diseñó y dirigió la decoración de la capilla, túmulo incluido⁸⁸. Este nuevo hito lo consagró definitivamente como creador de ambientes, siendo



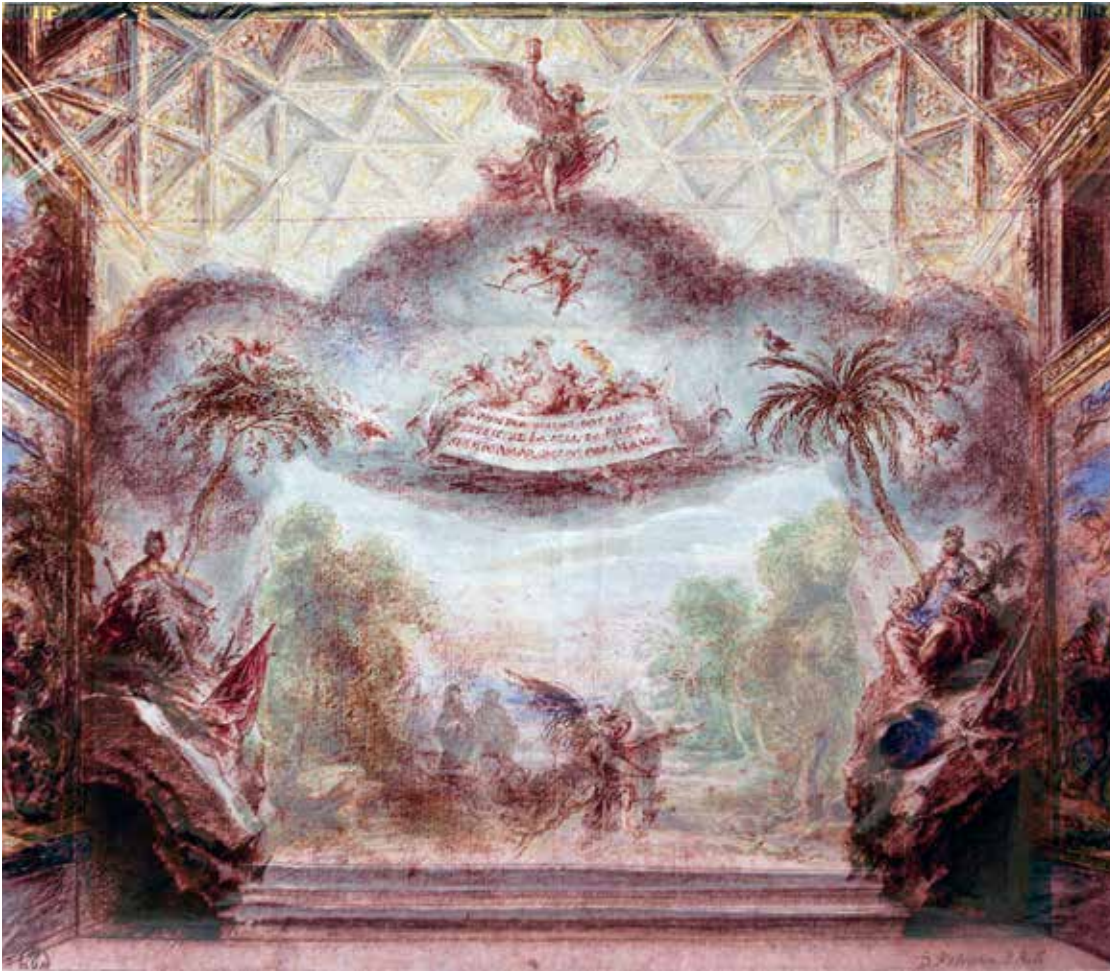
7

nombrado pintor del rey el 24 de agosto⁸⁹. El luto por la emperatriz apenas se prolongó el tiempo de los funerales y no supuso, en esta ocasión, ninguna interrupción para la dramaturgia.

A fines de 1673 se celebró el aniversario del monarca representándose *El ingrato agradecido*, de Juan de Matos Fragoso⁹⁰, y la reposición de uno de los actos de *Los celos hacen estrellas* como entremés, reutilizándose el decorado y tramoyas originales. Todo ello contó con la puesta en escena de la compañía de Pedro de la Rosa⁹¹. El gran teatro de aparato se reservó para el 22 de diciembre, un nuevo cumpleaños de la reina regente, para el que se estrenó *Los juegos olímpicos*, de Agustín Salazar, bajo una exitosa y dinámica puesta en escena que fue repuesta hasta en nueve ocasiones durante el reinado de Carlos II⁹². En ambos casos desconocemos el nombre de sus escenógrafos, pero, a fal-

ta de testimonios, podemos intuir la actuación del sevillano al frente de estos diseños, como argumentaremos más adelante.

Cercana la mayoría de edad de Carlos II, Fernando de Valenzuela redobló los esfuerzos al frente de la corte haciendo del boato la base de su política. Personalmente se encargó de la contratación de las compañías de cómicos, de supervisar la utilería y el vestuario, así como de presidir los ensayos junto al conde de Galve⁹³. En 1674 mandó reanudar las jornadas de Aranjuez y aumentó las habituales representaciones del Alcázar añadiendo las onomásticas regias y el número de estrenos de comedias con aparato⁹⁴. Con ocasión del decimotercer cumpleaños del rey se estrenó *El rapto de Proserpina*, que contó con la intervención de Juan Fernández Laredo⁹⁵ que percibió 2.500 reales por pintar una mutación de palacio y otra de infierno, y “el aderezo



8 Superposición digital de *El mérito es la corona* sobre *Los celos hacen estrellas, loa*. (Antonio García Baeza).

8

de pintura del frontis, cortina y bastidores de las mutaciones”⁹⁶. Si bien tanto la cuantía recibida como la descripción documental indican que el artista se dedicó, únicamente, a transportar un diseño previamente concebido.

Con motivo de los preparativos del cumpleaños de la regente de 1674 se le entregan “a don Francisco de Herrera, pintor de su magestad, mil setecientos y cinquenta y nueve reales y medio por el precio de ducientos y siete varas de angulema que gastó en el teatro pintado que se hizo para la comedia que se representó en el salón de palacio el día 22 de diciembre”⁹⁷. Este nuevo documento nos da a entender que el maestro – como pintor del rey y miembro de su Casa– se encargó de comprar materiales y de dirigir el montaje, percibiendo 700 reales “por lo que asistió y se ocupó en lo tocante a su ejercicio”⁹⁸. Al hilo de estas nuevas evidencias surge la hipótesis de que Herrera el Mozo estuvo detrás de todos estos trabajos, siendo además probable que fuese el responsable de las actuaciones del año anterior, de manera que se habría mantenido al frente del diseño de la dramaturgia del Alcázar desde 1672. Tres evidencias sustentan esta posibilidad: que sus antecesores habían contado con una prolongada carrera como escenógrafos dada la precisión de esta labor; que el éxito obtenido en sus diferentes actuaciones animaba a su continuidad; y que su nueva situación laboral nos hace perder el hilo

documental utilizado hasta el momento –que, en todo caso, ha sido económico–, pues su trabajo no quedaría reflejado en las libranzas sino en su nómina ordinaria como miembro del equipo cortesano.

Para la ocasión se estrenó la tragicomedia de Agustín Salazar *El mérito es la corona*, por cuya escritura recibió 3.000 reales⁹⁹. Un texto de marcado mensaje político contra Juan José de Austria y lleno de prodigios que se traducen en complicados juegos y mutaciones. La ejecución de las pinturas volvió a recaer sobre Fernández Laredo y su obrador¹⁰⁰, que ya habían colaborado con el maestro sevillano en el túmulo de la emperatriz y en la obra teatral anterior, estando obligados “a pintar un teatro de jardín y otro de peñascos con sus foros, y un foro del castillo, y otro castillo para una mutación, y el frontis, y adice[n]car (sic) las bambalinas, y de pintar una cortina nueva de nubes. Y para todo esto se me a de dar el lienzo que fuere menester y bastidores”, todo por 400 ducados, debiendo estar todo concluido el día antes de la representación¹⁰¹. El propio Herrera se encargó de desglosar el destino de las 207 varas castellanas de angulema necesarias para las mutaciones, permitiéndonos restituir la escenografía¹⁰², a saber: un foro de palacio, otro de Templo de Apolo, otro de castillo encantado, otro de jardín, otro de cabañas, un añadido de foro de castillo, una bambalina de palacio, una cortina y cuchillos, una escalera

9 Superposición digital de la primera escena de *Los celos hacen estrellas* sobre la loa. (Antonio García Baeza).



9

de estrados, los tres remates del pórtico, las cortinas coloradas y dos lienzos para forro.

Comienza el espectáculo. Cuando el telón de boca se eleva queda al descubierto una cortina con nubes ante la que se eleva la Aurora cantando, soltando aves y arrojando flores sobre el público¹⁰³. Herrera immortalizó este momento en un dibujo conservado en la Galería degli Uffizi que mantiene la línea plástica y técnica de los diseños vieneses, pero con los que nunca formó conjunto (fig. 7)¹⁰⁴. En este trabajo se aprecia mejor el trazo curvivo y sinuoso del sevillano, remitiendo en la figura de la Aurora a modelos propios, como el ángel mancebo que sostiene a san Francisco en su éxtasis de la Catedral de Sevilla. Gracias a la mensuración digital podemos comprobar que el maestro hace uso de la misma matriz en este dibujo y en la primera ilustración de la serie imperial (fig. 8). Un patrón que, a todas luces, conservaba en el obrador y que emplearía para diseñar y poner en claro los aparatos escénicos de cada obra. De tal manera que, tras este frontis realizado a escala, dispondría de una caja escénica donde, a modo de diorama o 'teatrillo', planteaba los distintos telares que debían ejecutarse, pudiendo comprobar con facilidad la verosimilitud de las perspectivas y crear juegos visuales. Esta teoría que toma mayor cuerpo al comprobar el resultado de la superposición de la primera ilustración vienesa y sus compañeras, en las que se comprueba cómo las segundas

encajan –por tamaño– a la perfección dentro del ámbito escénico de la principal (fig. 9).

En todo caso, no parece clara la finalidad del dibujo de los Uffizi, si bien la firma del artista como pintor real –además de suponer una pista cronológica que reitera la lejanía de ejecución de esta pieza con respecto a los trabajos anteriores– advierte de que no se trata de un simple bosquejo, sino de una pieza finalizada. En este sentido apuntamos la posibilidad de que se pudiese tratar del diseño de un grabado que nunca se llegó a abrir y que podría haber estado destinado a ilustrar la publicación de esta comedia dentro del compendio *Parte quarenta y una de famosas comedias de diversos autores*, impreso en el obrador pamplonés de José del Espíritu Santo en 1675.

La primera jornada de *El mérito es la corona* se desarrolla en la isla de Delfos, donde encallan los príncipes Anfión y Astrea en busca de buenos augurios. Al fondo de la playa se divisa el oráculo de Apolo. Repentinamente, entra el príncipe Madián con su comitiva camino de su coronación tras la muerte de Aquelao, acontecimiento que malogra su hermana Lindabriidis al reclamar su primacía. A fin de dirimir la verdad, la gran sacerdotisa interpreta que el dios del Sol quiere poner a prueba a ambos hermanos y el sabio Dirfeo dispone realizar un sacrificio en una vieja edificación de la isla de Ortigia que hace

10 Francisco de Herrera el Mozo:
Caballero ante un paisaje. © Hamburger
 Kunsthalle.
 Francisco de Herrera el Mozo: *Guerrero
 decorativo*. © Biblioteca Nacional de
 España, Madrid.



10

aparición por arte de magia. Así, se “va levantando un castillo delante de los vastidores del foro” y desaparece tras entrar en él toda la comitiva¹⁰⁵. Para el forillo de peñasco con el templo se utilizaron 18 varas castellanas de angulema y 14 para el castillo encantado dispuesto sobre un bastidor¹⁰⁶. También se realizó una tramoya de oleaje, así como sendos barcos, varias rocas practicables y distintos juegos de luz y sonido para el terremoto con el que concluye el acto.

Seguidamente, la escena se transformó “en vn jardín y dentro vn salón, que estará todo obscuro” que, a la postre, se trataba del interior del palacio mágico situado en la isla de Ortigia junto a la entrada secreta de una gruta por donde penetra Rosicler, verdadero heredero de Delfos que se encontraba oculto desde el asesinato de su progenitor y que, vestido como un salvaje, asusta a Lindabridis. Tras una astracanada todos huyen y los supuestos herederos marchan al templo de Apolo. En ese momento, las tablas se vuelven a transformar en “el teatro de peñascos” del inicio para, poco después, reaparecer el castillo de bastidor con una inscripción sobre la puerta que advierte que quien quiera su posesión debe ser más hermoso que Lindabridis o más caballero que Madián. Conforme avanza la trama se corren “los vastidores del foro [y] se verán otros en que esté pintada vna cabaña”¹⁰⁷, hogar de los legítimos sucesores, que se ubica en Ortigia, en el mismo emplazamiento en el que se encontraba el castillo durante su aparición. Para todo este trasiego se gestionaron tres foros. El primero, de 21 varas, simulaba un jardín y contaba con una

entrada lateral cerrada por dos cortinas. El segundo, de rocas, era el mismo que se utilizaba al comienzo de la obra. Y el tercero recreaba cabañas y contaba con las mismas medidas que el primero¹⁰⁸.

El desenlace tenía lugar de vuelta en Delfos, en el interior de una estancia del palacio mágico pintada sobre una pieza de 18 varas, a la que se añadían otras seis y una bambalina para cerrar los laterales y la cabecera¹⁰⁹. Conforme avanza la acción, a este espacio se le superponía “el jardín con vista de salón”¹¹⁰, para luego volver a desaparecer y dejar a la vista el foro inicial de la obra, ahora con el añadido de una escalera pintada¹¹¹. En este ámbito tendrá lugar el duelo verbal final en el que vencen los legítimos herederos: “múdase el teatro en el bosque en cuyos bastidores avrá vnas tiendas de campaña y, corriéndose el foro, se verá el templo de Apolo, cuya puerta ha de ser sobre vnas gradas que tengan varandilla [...] Y delante de las gradas, vn bufete y asientos para los jueces. Y delante del tablado avrá vna balla donde han de tornear”¹¹².

La jornada contó con música, vestuario de Damiana Arias y se completó con dos entremeses de Alonso de Olmedo, por los que percibió 600 reales¹¹³. La puesta en escena corrió a cargo de dos compañías que percibieron 800 ducados por sus actuaciones, contando con la presencia de la Grifona y Manuela Escamilla como primeras damas¹¹⁴. El éxito fue compartido por todos los participantes, de modo que el día de la fiesta los comediantes tomaron chocolates, bizcochos y vino, y la comedianta María

de los Santos comió tortilla, sardinas y merluzas; mientras que los carpinteros fueron agasajados con un refresco por orden del duque del Infantado¹⁵.

Antes de concluir, debemos hacer mención a dos dibujos atribuidos al maestro sevillano que se encuentran en la órbita del teatro, en tanto que parecen responder al concepto de figurines. Se trata de *Caballero ante un paisaje*, conservado en la Kunsthalle de Hamburgo¹⁶, y *Guerrero decorativo*, de la Biblioteca Nacional de España¹⁷ (fig. 10). Ambos están encajados con grafito y concluidos en tinta parda y aguadas de tinta sobre papel, siendo su trazo ágil y expresivo. En sendos dibujos Herrera hace uso del mismo modelo de cara ovalada y bigote entorchado, dispuesto en primerísimo plano con pose histriónica y ademán altivo, fijando su mirada, de ojos circulares y profundos, en el espectador. El *Caballero* adelanta un pie, mientras descansa la mano derecha sobre la vara de mando y agarra la espada con la izquierda, un gesto galante propio de

un personaje cortesano. Viste gola, coraza, faldellín y calzas, con lazo ampuloso en la parte trasera, y se cubre con una gorra con plumas. El *Guerrero* blande la espada con gesto impasible. Su armadura es más vistosa, con decoración animal en las grebas y las hombreras, acompañado por una capa y morrión con penacho de plumas.

Tras esta última velada se desarmó la estructura y, con ella, las pistas sobre una nueva participación de Francisco de Herrera como escenógrafo se diluyen. No obstante, sabemos que siguió haciéndose cargo de las ceremonias cortesanas, como las exequias de Claudia Margarita de Austria en 1676 o la llegada de María Luisa de Orleans, dado su prestigio como creador de etiqueta y aparato. Por tanto, no es descartable que el maestro sevillano siguiera al frente de estos encargos en cuanto al diseño, al menos, hasta que fue nombrado maestro mayor de Obras Reales en 1677¹⁸, si bien carecemos de datos que corroboren esta premisa. ♣

• NOTAS •

- 1 C. Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006, pp. 23-26.
- 2 Sobre la capacidad de aprendizaje de Carlos II da cuenta el doctor Francisco Ramos, maestro de su majestad, en *Reinados de menor edad y de grandes reyes. Apuntamiento de Historia* (Imprenta de Francisco Sanz, 1672), donde informa de los avances del monarca y la necesidad de emplear métodos de enseñanza explícitos y afables, acordes a su carácter.
- 3 Al respecto del uso de 'juegos especulares' en la obra calderoniana y del sentido político de su obra véase J. Vélez-Sainz, "Anatomía áulica y políticas de Fieras afemina amor de Calderón", *Hispanofilia: Ensayos de Literatura*, 161, 2011, pp. 1-3. En relación con esto, sería interesante profundizar sobre el tema de la furia, en su sentido político, como mito asimilado al enemigo de la monarquía hispana durante el reinado de Carlos II. Sobre el origen de este concepto de furia véase M. Falomir, *Las Furias. De Tiziano a Ribera*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.
- 4 Sobre esta visión del triunfo del Amor-Carlos II afeminado-Mariana de Austria frente al fiero Hércules-Juan José de Austria, convertido en un personaje burlesco, véase J. Vélez-Sainz, "Anatomía...", *op. cit.*, pp. 10-11.
- 5 Texto inscrito a ambos lados del pórtico que sirvió para la primera representación de la obra según se contiene en P. Calderón de la Barca, "Fieras afemina Amor. Fiesta que se representó a los siempre felices años de la serenísima católica magestad doña María-Ana de Austria en el Real Coliseo del Buen Retiro", en P. Calderón de la Barca, *Quinta parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Antonio la Cavallería, Barcelona, 1677, f. 1v.
- 6 C. Sanz Ayán, *Hacer escena: capítulos de la historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013, pp. 14-167.
- 7 A. E. Pérez Sánchez, "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en A. Egido (coord.), *La escenografía en el teatro barroco*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 61-90.
- 8 A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", en A. Egido (coord.), *La escenografía...*, *op. cit.*, pp. 33-34.
- 9 A. E. Pérez Sánchez, "Los pintores...", *op. cit.*, pp. 74-75 y 89: Francisco Rizzi en 1656 sería el primer profesional que unificaría los cargos de director e ingeniero de tramoyas del Buen Retiro.
- 10 *Nombramiento de Juan Carreño Miranda como pintor de cámara*, Archivo General de Palacio (AGP), Cédulas Reales, libro XV, [2 de junio de 1671], ff. 389v-390. Si bien la cédula real se remonta a junio –según documentación original– el nombramiento debe remontarse al 11 de abril del mismo año, según concreta B. Navarrete Prieto, *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Centro Regional de Bellas Artes, Oviedo, 2015, p. 34.
- 11 "Después vino a Madrid en tiempo del señor marqués de Heliche (Alcalde de el Buen Retiro) por ingeniero de tramoyas y mutaciones de las comedias célebres que en aquel tiempo hacían sus magestades en dicho Real Sitio, porque era también grande arquitecto. De que le sobrevino un contratiempo muy pesado de aver ocurrido, como ingeniero, a cierta manufactura de mucha entidad. Sobre que estuvo preso y en un encierro en la cárcel de corte muchos meses, cargado de grillos y cadenas, de que enfermó gravemente las piernas. Pero lo peor fue que llegó a estar muy a pique sobre el caso, u de un tormento cruel u de un suplicio fatal". A. Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado*, tomo III, [s.e.], Madrid, 1724, p. 407.
- 12 Sobre la entrada y ascenso profesional de Francisco de Herrera el Mozo en la corte véase A. García Baeza, "Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28, 2016, pp. 141-152.
- 13 *Informe de Juan de Tejada que acompaña a diseños de urna y retablo remitidos a la Diputación del Santo Rey*, ACS, Varios VIII, San Fernando, leg. 10.735, [octubre de 1671], ff. [1v]-[2v]. Documentación citada por A. García Baeza, "Francisco...", 2016, *op. cit.*, p. 143.
- 14 C. Sanz Ayán, *Pedagogía...*, *op. cit.*, pp. 21, 26 y 41.
- 15 *Carta del duque del Infantado a Gaspar de Legasa para facilitar la ejecución de la tarima y bancos según dispone Francisco de Herrera*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, exp. 1, [26 de septiembre de 1672], ff. [1]-[1v]. Dicha documentación fue recogida por J. M. Barbeito, "Francisco de Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*", en F. Checa, *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo de la Corte de los reyes de España*, Comunidad de Madrid y Editorial Nerea, Madrid, 1994, p. 172. No obstante, a efectos del presente artículo, tanto este como el resto de los documentos citados han sido cotejados y transcritos desde su original, extrayen-
- 16 *Relación de libranzas de Francisco de Arce*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, [25 de septiembre al 20 de diciembre de 1672], ff. 846 [2]-846 [2v]. Documentación citada por J. M. Barbeito, "Francisco...", *op. cit.*, pp. 171-173.
- 17 AGP, Administración General, leg. 9.407, exp. 1, sin numeración: *Relación...*, [25 de septiembre a 20 de diciembre de 1672]; *Relación de libranzas de Francisco de Arce*, [30 de diciembre de 1672 a 12 de diciembre de 1673] (documentación citada por J. M. Barbeito, "Francisco...", *op. cit.*, pp. 171-173). *Nómina de oficiales, serradores y gastos del teatro y tablado de la comedia del aniversario del rey desde el 24 de septiembre de 1672 al 1 de octubre*, 5 de octubre de 1672; *Nómina de oficiales y peones del teatro y tablado para la comedia del aniversario del rey, desde el 3 al 8 de octubre*, 8 de octubre de 1672; *Nómina de oficiales y peones en labrar la madera y hacer el tablado y teatro para la del aniversario del rey, desde el 10 al 15 de octubre*, 17 de octubre de 1672; *Nómina de oficiales peones y gastos en labrar la madera y hacer el teatro y tablado para la comedia del aniversario del rey, desde el 17 al 22 de octubre*, 24 de octubre de 1672; *Nómina de los oficiales, peones y gastos del teatro y tramoyas para la comedia del aniversario del rey, desde el 24 al 29 de octubre de 1672 hasta sábado veintinueve del dicho*, [2 de noviembre de 1672]; *Nómina de los oficiales, peones y gastos del teatro y tramoya para la comedia del aniversario del rey, desde el 31 de octubre al 6 de noviembre*, [13 de noviembre de 1672] (documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: Espacios, intérpretes y obras* (tesis

- doctoral), volumen IV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, pp. 44-56).
- 18 *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, f. [1]. Se trata de un equipo de oficiales habitual en Palacio, sobre todo las figuras de Francisco Pérez Sierra, colaborador de Rizi y Carreño en decoraciones al fresco, y Leonardo Alegre, autor de tarascas y escenografías. Se ha venido apuntando el probable parentesco de Cosme Lot –tal y como aparece en la documentación– con el maestro escenógrafo Cosme Lotti; sin embargo, hasta la fecha no tenemos constancia fidedigna al respecto.
- 19 *Idem*, f. [2]; *Nómina...*, [24 de octubre de 1672], *doc. cit.*, f. [1].
- 20 *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, ff. [2]-[2v].
- 21 *Cuentas de las obras del Alcázar*, Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor, leg. 1.362, [1671-1673], ff. 13bisv-14 (citado por S. N. Orso, “Francisco de Herrera the Younger: New documentation”, *Source Notes in the History of Art*, I, 2, 1982, pp. 30-32); *Relación...*, [25 de septiembre de 1672], *doc. cit.*, ff. 846 [2]-846 [2v].
- 22 *Relación...*, [25 de septiembre de 1672], *doc. cit.*, ff. 845 [2v]-846 [1v] y 847 [1v]. *Nómina de los oficiales...*, [8 de octubre de 1672], *doc. cit.*, f. [1]. *Memoria de los vestidos para la comedia del aniversario del rey*, AGP, Administración General, leg. 9.407, [25 de noviembre de 1672], f. [2].
- 23 *Nómina de los oficiales...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, f. [2v].
- 24 *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, f. [1v].
- 25 *Nómina...*, [24 de octubre de 1672], *doc. cit.*, f. [1v]; *Nómina...*, [2 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, f. [1v]; *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, ff. [1v], [2v] y [3].
- 26 Cfr. A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, *op. cit.*, p. 41.
- 27 *Nómina...*, [24 de octubre de 1672], *doc. cit.*, f. [1v]; *Nómina...*, [2 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, ff. [1]-[1v]; *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*, f. [3].
- 28 A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, *op. cit.*, p. 41.
- 29 *Nómina...*, [24 de octubre de 1672], *doc. cit.*, f. [1v]; *Nómina...*, [2 de noviembre de 1672], *doc. cit.*; *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*
- 30 *Relación...*, [30 de diciembre de 1672 a 12 de diciembre de 1673], *doc. cit.*, f. 849 [1].
- 31 *Relación...*, [25 de septiembre a 20 de diciembre de 1672], *doc. cit.*, ff. 847 [1v]-847 [2].
- 32 *Memoria...*, [25 de noviembre de 1672], *doc. cit.*
- 33 *Nómina...*, [13 de noviembre de 1672], *doc. cit.*; *Recibo de Juan de la Cava por los vestidos para la comedia del aniversario del rey*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, [21 noviembre de 1672]; *Carta a Gaspar de Legasa pidiendo una libranza para el pago de los vestidos de la comedia del aniversario del rey*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, [26 de noviembre de 1672]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, IV, pp. 57-60.
- 34 *Nómina de oficiales y peones que han desmontado el teatro y tablado que se hizo para la comedia del aniversario del rey, desde el 14 al 16 de noviembre*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, exp. 1, [16 de noviembre de 1672]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, IV, pp. 56-57.
- 35 El 2 de mayo de 1673 Francisco de Herrera paga media añada por su cargo de pintor de la reina. A. García Baeza, “Francisco...”, 2016, *op. cit.*, p. 143.
- 36 Sobre la fecha de estreno de esta comedia y la intención final de la misma existen disparidad de criterios. Según Pérez Sánchez y Barbeito se realizó durante los festejos del cumpleaños del rey. Sin embargo, como proclama la loa de la obra, tuvo lugar en “los años de la reyna nuestra señora”. Como hemos podido documentar, la celebración se retrasó hasta el 2 de febrero de 1673, aunque se venía trabajando en ella desde el 10 de diciembre del año anterior. Así se desprende de los datos vertidos en la *Nómina de oficiales, peones y gastos del teatro, tablado y tramoyas para la comedia del aniversario de la regente y en los ensayos y día de la comedia, desde el 10 de diciembre al 2 de febrero*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, [3 de febrero de 1673]. Documentación citada en A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, IV, pp. 60-64.
- 37 Juan Hidalgo como iniciador de la zarzuela ha sido tratado por A. Flórez Asensio, “La fiesta teatral cantada y sus intérpretes: Juan Hidalgo y las actrices-músicas”, *Scherzo*, 295, 2014, pp. 6-80.
- 38 *Orden del duque del Infantado para despachar los gastos de la comedia del aniversario de la regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9.407, [3 de febrero de 1673], f. [1]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, IV, pp. 64-65.
- 39 Como veremos más adelante, una de las jornadas de la comedia volvió a repetirse al año siguiente. En todo caso, esta obra se entiende como uno de los primeros ejemplos completos de zarzuela española. Véase A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 164.
- 40 Tal y como se evidencia en la comparación entre los títulos de la comedia de Calderón (“*El Amor todo lo vence*”) y la de Juan Vélez (“*Amor hace prodigios*”).
- 41 *Relación...*, 30 de diciembre de 1672 a 12 de diciembre de 1673, ff. 850 [2]-850 [2v]. *Cuentas...*, 1671-1673, ff. 20-20v y 24. Recogido previamente en: S. N. Orso, “Francisco...”, *op. cit.*, pp. 30-32; J. M. Barbeito, “Francisco...”, *op. cit.*, p. 172; A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 164.
- 42 La afición teatral de Margarita Teresa, heredada de su progenitor, queda plasmada en los retratos que Jan Thomas realizó de la emperatriz y de Leopoldo I vestidos con trajes de teatro, como Acis y Galatea, en 1667 que se conservan en el Kunsthistorisches Museum, Viena.
- 43 Este gesto debe compararse con el envío en 1653 de la corte vienesa del manuscrito de la obra *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, escrita también para celebrar los años de Mariana de Austria por Pedro Calderón de la Barca, contando con dibujos de su escenógrafo, Baccio del Bianco.
- 44 Al contrario de lo que indica Varey (J. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Tamesis Books Limited, Londres, 1970, p. XLIII), según se desprende de la documentación estudiada, Francisco de Herrera el Mozo ejerce en esta obra como diseñador e ingeniero. Es interesante reseñar que este pudiera ser el origen de la disputa entre el maestro pintor y el arquitecto José de Arce, con quien tendrá una larga querrela a lo largo de una década, como se recoge en A. García Baeza, “Francisco de Herrera el Mozo, un pintor al frente de las Obras Reales de Carlos II”, *Goya*, 366, 2019, pp. 20-35.
- 45 *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], f. [1].
- 46 Las acuarelas de Herrera el Mozo en comparación con los dibujos de Baccio del Bianco para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, aun siendo menos descriptivos, muestran una mayor agilidad y plasticidad, dando cuenta de manera más explícita del juego escénico.
- 47 Para Pérez Sánchez estas acuarelas recogen la elegancia manierista de Baccio del Bianco, pero tratada bajo los efectos naturalistas de Herrera el Mozo, dando lugar a lo que denomina un “Barroco decorativo”. A. E. Pérez Sánchez, *Mosstra di disegni spagnoli*, Leo S. Olschki editore, Florencia, p. 92 y A. E. Pérez Sánchez, “Los pintores...”, *op. cit.*, pp. 80-81.
- 48 A. E. Pérez Sánchez, “Los pintores...”, *op. cit.*, p. 74; J. M. Barbeito, “Francisco...”, *op. cit.*, pp. 171; A. Flórez Asensio, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 54.
- 49 A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, *op. cit.*, p. 42. Sobre el Teatro Dorado véase M. Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707: Estudio y documentos*, Editorial Támesis, Madrid, 1997, pp. 20-21.
- 50 Para Benito Navarrete se trata de las personificaciones de Europa y América. (*I segni nel tempo: Dibujos españoles en los Uffizi*, Fundación MAPFRE y Gabinetto Disegni e Stampe Gallerie degli Uffizi, 2016, Madrid, p. 235).
- 51 Así también lo ha entendido M. T. Chaves Montoya, “Asimilación y continuidad de la escenografía ‘a la italiana’ en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II”, en A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y A. Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013, p. 449.
- 52 N. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, Pietro de Paoli y Giovanni Battista Giovannelli, Rávena, 1638.
- 53 *Orden...*, [3 de febrero de 1673], *doc. cit.*, f. [1].
- 54 *Ibidem*; *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], *doc. cit.*, f. [2].
- 55 “Los celos hacen estrellas”, Österreichische Nationalbibliothek de Viena (ON), sig. 13217 Han, f. 8.
- 56 Para Gutiérrez de Ceballos (“Escenografía...”, *op. cit.*, p. 51) el forillo no cambia en ninguna escena. Si bien entendemos que existen varias mutaciones, aunque alguna se repite en varias ocasiones.
- 57 “Los celos...”, *doc. cit.*, f. 10.
- 58 Para Asunción Flórez esta mutación, siguiendo la acotación del texto de la comedia, era un telón pintado (*Teatro...*, *op. cit.*, p. 165); sin embargo, según se desprende de los materiales desglosados en las nóminas de la Junta de Obras y Bosques, entendemos que debió tratarse, más bien, de un elemento autoportante.
- 59 E. Merino Peral, *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Universidad de Alcalá, Salamanca, pp. 46-47.
- 60 Para Varey (J. Vélez de Guevara, *Los celos...*, *op. cit.*, p. LXXXVII) son Juno y Marte, pero ni los ropajes corresponden al dios ni aparece en la narración.
- 61 “Los celos...”, *doc. cit.*, f. 19v.
- 62 *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], *doc. cit.*, f. [1v].
- 63 “Los celos...”, *doc. cit.*, f. 24. Sobre estas transiciones véase A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, *op. cit.*, pp. 52-54.
- 64 Este personaje responde a prototipos de Herrera el Mozo muy recurrentes desde el inicio de su carrera. En este sentido se hace la comparación de su vestimenta y ademán con su *San Hermenegildo*, así como con los centuriones de los cuadros del Museo Cerralbo (Madrid). Al mismo tiempo que con los dibujos que presentamos al final de este artículo (véase notas 110 y 111).
- 65 “Los celos...”, *doc. cit.*, f. 29v. Al respecto véase N. Sabbatini, *Pratica...*, *op. cit.*, pp. 128-132 y A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, *op. cit.*, p. 57.
- 66 *Orden...*, [3 de febrero de 1673], *doc. cit.*, f. [1].
- 67 *La apoteosis de San Hermenegildo*. Francisco de Herrera el Mozo, 1654. Museo Nacional del Prado, sign. P00833.
- 68 *Mercurio y Argos*. Pedro Pablo Rubens (y taller), 1636-1638. Museo Nacional del Prado, sign. P01673.
- 69 Concretamente nos referimos al tercer dibujo de Baccio del Bianco conservado en el manuscrito de *Fortuna de Andrómeda y Perseo* de la Houghton Library de la Universidad de Harvard.
- 70 *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], *doc. cit.*, ff. [1v] - [2]. Descrito en *Los celos...*, *doc. cit.*, ff. 44 y 47-48, 53 y 65v. Al respecto véase N. Sabbatini, *Pratica...*, *op. cit.*, pp. 104-106 y J. Allen, “Estado pre-

- sente de los estudios de escenografía en los corrales de comedias”, en A. Egido (coord.), *La escenografía...*, op. cit., pp. 13-23.
- 71 “Los celos...”, doc. cit., ff. 68v-69. Al respecto véase N. Sabbatini, *Pratica...*, op. cit., pp. 135-141 y A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, op. cit., p. 56.
- 72 *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], doc. cit., f. [1] y [2]. Respecto a estos espectáculos véase A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Escenografía...”, op. cit., p. 60.
- 73 “Los celos...”, doc. cit., f. 70.
- 74 “Los celos...”, doc. cit., f. 76. Se trata de un arcaísmo humanista, véase E. Merino Peral, *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Universidad de Alcalá, Salamanca, 2005, p. 35.
- 75 *Nómina...*, [3 de febrero de 1673], doc. cit., f. [2]. Varey entiende, sin embargo, que se dispuso una plaza mayor, pero los nuevos datos no lo corroboran (J. Vélez de Guevara, *Los celos...*, op. cit., p. LXXXVI).
- 76 *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., ff. 19-19v.
- 77 *Relación...*, [30 de diciembre de 1672 a 12 de diciembre de 1673], doc. cit., f. 850 [2]. *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., f. 24.
- 78 Gutiérrez de Ceballos sí recoge estos libros, algunos años más tarde, como parte de la librería del arquitecto Teodoro Ardemans (“Escenografía...”, op. cit., pp. 43-44). En este sentido, apuntamos la posibilidad de que estos ejemplares procedieran de los bienes de Herrera el Mozo, toda vez que conocemos el aprecio que el arquitecto mostró al maestro sevillano –tanto en vida como en su defensa posterior–, así como el hecho de que, entre sus bienes, conservaba varios borroneos del mismo (véase M. Agulló Lobo, *Noticias de pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada y Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1978, pp. 206-210; B. Blasco Esquivias, “En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo: La revisión de su proyecto para la basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 6, 1990, pp. 65-73). En todo caso hemos de indicar que Beatriz Blasco ya apuntó que gran parte de la biblioteca del tratadista procede de los bienes del arquitecto José del Arroyo (“Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)”, *Ars Longa: Cuadernos de arte*, 5, 1994, pp. 73-97).
- 79 *Relación...*, [30 de diciembre de 1672-12 de diciembre de 1673], doc. cit., ff. 849 [2]-849 [2v].
- 80 *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., ff. 19 bis-20v. *Pago a res dramaturgos por las comedias que escribieron para Carnestolendas*, AGP, Adm. Gen., leg. 9407/2, [9 de febrero de 1673]. Este último documento citado por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, p. 66.
- 81 Vélez de Guevara, *Los celos...*, op. cit., p. LIV.
- 82 *Nómina de oficiales, peones y gastos de las dos comedias de carnestolendas, desde el 4 al 14 de febrero*, AGP, Adm. Gen., leg. 9407, [14 de febrero de 1673]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 66-68.
- 83 *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., ff. 19 bis-20v.
- 84 *Nómina...*, [14 de febrero de 1673], ff. [1]-[1v].
- 85 *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., f. 24.
- 86 *Nómina de oficiales, peones y gastos de deshacer el tablado de las comedias y mudar los bastidores de una pieza a otra, y en encuadernar las quatro comedias, desde el 20 de febrero al 28 de marzo*, AGP, Adm. Gen., leg. 9407, [28 de marzo de 1673].
- 87 *Relación...*, [30 de diciembre de 1672 a 12 de diciembre de 1673], doc. cit., ff. 850[2]-850[2v]; *Cuentas...*, [1671-1673], doc. cit., f. 24. *Pago a Francisco de Herrera*, AGP, Adm. Gen., leg. 7407/5, [9 de noviembre de 1673]. Este último documento citado por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 67-68.
- 88 Al respecto de las exequias de la emperatriz Margarita Teresa véase M. A. Allo Manero, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993, pp. 731-733 y A. García Baeza, *La polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 346-357.
- 89 Al respecto de la fecha de nombramiento de pintor real véase A. García Baeza, “Francisco...”, 2016, op. cit., p. 143.
- 90 El dramaturgo cobra 800 reales por la composición de la obra, según recoge A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 74-75.
- 91 J. Vélez de Guevara, *Los celos...*, op. cit., p. LI; C. Sanz Ayán, *Pedagogía...*, op. cit., p. 49.
- 92 *Relación de libranzas de Francisco de Arce*, AGP, Adm. Gen., leg. 9407, [10 de enero a 23 de noviembre de 1674], f. 857 [2v]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 77-80. Sobre este aparato véase C. Sanz Ayán, *Pedagogía...*, op. cit., pp. 49 y 50.
- 93 C. Sanz Ayán, *Pedagogía...*, op. cit., p. 51.
- 94 *Relación...*, [10 de enero a 23 de noviembre de 1674], doc. cit., ff. 865[1]-865[1v]; *Relación de cargos de Palacio dispuestos por Francisco de Arce*, AGP, Adm. Gen., leg. 9407, [enero a noviembre de 1674], f. [2].
- 95 El pintor Juan Fernández Laredo estuvo toda su vida profesional unido al teatro cortesano. Reconocido colaborador de Rizi y Herrera el Mozo traduciendo sus diseños a la realidad, pronto pasaría al primer plano con sus propias creaciones. Al respecto se conservan en la Biblioteca Nacional de España *Dos propuestas para embocadura teatral* (sign. DIB/14/47/54).
- 96 *Relación...*, [10 de enero a 23 de noviembre de 1674], doc. cit., f. 865 [1].
- 97 *Relación de libranzas de Francisco de Arce*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [1675], f. 869 [3]; *Relación de gastos de la comedia del aniversario de la regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [3 de enero de 1675], f. [1]. Este último documento citado por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 87-88.
- 98 *Relación...*, [3 de enero de 1675], doc. cit., f. [1]; *Pago de Francisco de Arce de las cuentas de las comedias del aniversario de la regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [6 de febrero de 1675], f. [1]. Este último documento citado por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 89-90.
- 99 *Ibidem*.
- 100 *Relación...*, [3 de enero de 1675], doc. cit., f. [1].
- 101 *Obligación de Juan Fernández Laredo de pintar los foros para el aniversario de la reina regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [4 de diciembre de 1674]. *Libranza a favor de Juan Fernández Laredo por pintar los foros para la del aniversario de la regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [21 de febrero de 1675]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 85 y 90.
- 102 *Libranza a favor de Francisco de Herrera por la angulema para la comedia del aniversario de la regente*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [25 de abril de 1675]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, p. 91.
- 103 A. Salazar y Torres, “El mérito es la corona” en AA. VV., *Parte quarenta y una de famosas comedias de diversos autores*, José del Espíritu Santo, Pamplona, 1675, p. 46.
- 104 Diego Angulo la atribuyó al Mozo y la identificó con una comedia representada durante los desposorios de Carlos II con María Luisa de Orleans, según entiende por la leyenda superior (“Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi: (Frutos de un viaje)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, 1928, pp. 46-48). Este parecer fue refrendado por Jonathan Brown (“Pen drawings by Herrera the Younger”, en R. Engas y M. Stokstad, *Hortus imaginum: Essays in Western Art*, University of Kansas, Lawrence, 1974, p. 134). Una afirmación que Varey y Shergold desmintieron (J. Vélez de Guevara, *Los celos...*, op. cit., pp. XXXVII-XXXVIII). Pérez Sánchez relacionó este dibujo con las ilustraciones vienesas de *Los celos hacen estrellas* entendiéndola como una ilustración rechazada (*Mostra di disegni spagnoli*, Leo S. Olschki editore, Florencia, 1972, p. 95). Idea que recientemente han vuelto a reiterar Flórez Asensio (*Teatro...*, op. cit., p. 164) y Navarrete Prieto (*Il segni...*, op. cit., pp. 234-235, il. 121). Por el contrario, entendemos que se trata del telón de *El mérito es la corona*, dispuesto sobre la boca escénica antes estudiada y procedente de los segundos desposorios de Felipe IV. Nuestra afirmación se basa en que casa a la perfección con el trasunto de la loa de la comedia de Agustín Salazar, intuyéndose como un dibujo preparatorio para ser trasladado a grabado, una opción que no es descabellada toda vez que se trató de la obra y puesta en escena más representada en Palacio a lo largo de la década.
- 105 A. Salazar y Torres, “El mérito...”, op. cit., pp. 52 y 62.
- 106 *Libranza...*, [21 de abril de 1675], doc. cit., f. [1].
- 107 A. Salazar y Torres, “El mérito...”, op. cit., pp. 66, 72-74 y 79.
- 108 *Libranza...*, [21 de abril de 1675], doc. cit., f. [1]; *Libranza...*, [25 de abril de 1675], doc. cit., f. [1v].
- 109 *Ibidem*.
- 110 A. Salazar y Torres, “El mérito...”, op. cit., p. 92.
- 111 *Libranza...*, [25 de abril de 1675], doc. cit., f. [1v].
- 112 A. Salazar y Torres, “El mérito...”, op. cit., p. 95.
- 113 *Relación...*, [3 de enero de 1675], doc. cit., f. [1v]; *Pago...*, [6 de febrero de 1675], doc. cit., f. [1v].
- 114 *Idem*, f. [1]; *Idem*, ff. [1]-[1v]; *Orden a Gaspar de Legasa del pago a dos comediantas*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 3, [3 de febrero de 1675]. Así se expresa también en A. Salazar y Torres, “El mérito...”, op. cit., p. 92.
- 115 *Nómina de los oficiales y peones que han trabajado y gastos que se han hecho en el Alcázar Real de Madrid para la comedia que se representó en los días de los años de la reina nuestra señora, desde lunes diez y siete de diciembre de 1674 hasta sábado veinte y nueve del dicho*, AGP, Adm. Gen., leg. 9408, exp. 2, [29 de diciembre de 1674]. Documentación citada por A. Flórez Asensio, *Teatro...*, op. cit., IV, pp. 85-86.
- 116 *Caballero con paisaje*, Hamburger Kunsthalle, sign. 38.577. Pérez Sánchez y Navarrete Prieto relacionaron este diseño con los grabados de Callot y Stefano della Bella (*Tres siglos...*, op. cit., pp. 180-181).
- 117 *Guerrero decorativo*, Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/15/3/11. Atribuido por Jens Hoffmann-Samland (*Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014, p. 124) enmarcándolo en la etapa académica de Herrera, hacia 1660. Si bien se trata de una obra de plena madurez, ya perteneciente a su etapa cortesana, muy alejada de las academias que se conocen de este pintor.
- 118 Barbeito (“Francisco...”, op. cit., p. 172) y García Baeza (“Francisco...”, 2016, op. cit., pp. 146-147) consideran que el trabajo del maestro sevillano como escenógrafo fue de gran utilidad en la obtención del cargo de maestro mayor de Obras Reales. Sobre la entrada y el papel de Herrera como arquitecto véase A. García Baeza, “Francisco...”, 2019, op. cit., pp. 20-35.