

Los grabados de Valdés Leal y sus hijos para el libro de Torre Farfán con motivo de las fiestas fernandinas de 1671 *

The Etchings by Valdés Leal, His daughter, and His Son for Torre Farfán's Book Commemorating the Festivities of Saint Ferdinand in 1671

LOURDES PÁEZ MORALES

Museo de Bellas Artes de Sevilla. Plaza del Museo, 9. 41001 Sevilla

lourdes.paez@juntadeandalucia.es

ORCID: 0009-0003-4247-1345

Recibido/Received: 30/01/2025 – Aceptado/Accepted: 07/05/2025

Cómo citar/How to cite: Páez Morales, Lourdes: “Los grabados de Valdés Leal y sus hijos para el libro de Torre Farfán con motivo de las fiestas fernandinas de 1671”, *BSAA arte*, 91 (2025): 77-96. DOI: <https://doi.org/10.24197/2zmtbk60>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La faceta de Valdés Leal y de sus hijos Luisa y Lucas como grabadores es bastante exigua y alcanza su cota de mayor brillantez en los aguafuertes realizados por los tres artistas para el libro sobre Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, escrito por Fernando de la Torre Farfán y publicado en 1672. Esta obra, uno de los volúmenes ilustrados más relevantes de su momento en Europa, recoge la crónica de las fiestas de san Fernando de 1671 en Sevilla.

Palabras clave: Valdés Leal; Luisa Valdés; Lucas Valdés; aguafuerte; grabado

Abstract: The work of Valdés Leal, his daughter Luisa and his son Lucas as engravers is rather exiguous and reaches its height of brilliance in the etchings made by the three artists for the book on the Feasts of the Holy Metropolitan Church, written by Fernando de la Torre Farfán and published in 1672. This book, one of the most important illustrated volumes of its time in Europe, contains a chronicle of the festivities for the beatification of Saint Ferdinand III in 1671 in Seville.

Keywords: Valdés Leal; Luisa Valdés; Lucas Valdés; etching; engraving

* Este trabajo es una ampliación de la conferencia que impartí el 17 de noviembre de 2022, en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla, en el marco del Simposio “Valdés leal. Vivaz ingenio”, y al que fui amablemente invitada, como conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla, por José Fernández López, director del mismo. Este simposio se celebró con motivo del IV Centenario del nacimiento del pintor sevillano.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que conservamos escasos testimonios de la obra de Valdés Leal como grabador, una significativa muestra de sus grabados estuvo presente en la exposición Valdés Leal, 1622-1690, que tuvo lugar entre el 2 de diciembre de 2021 y el 27 de marzo de 2022 en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. No puede decirse que haya pasado inadvertida para la Historia del Arte esta labor del pintor –y de sus hijos Luisa y Lucas– en el ámbito del grabado, pero, quizá por considerarla secundaria, pocos han sido los autores que han profundizado en ella. En 1800 Ceán Bermúdez, figura clave de la historiografía del arte español, en el quinto tomo de su Diccionario nos dice lo siguiente sobre Valdés:

Grabó [...] al agua fuerte y con mucha composición y travesura el año de 671 una lámina del aparato que se puso en la catedral para las fiestas de canonización de S. Fernando, que él mismo había trazado y dirigido, acompañado del escultor Bernardo Simón de Pineda; y en 72 otra del adorno que se hizo en la puerta grande de la misma catedral con el propio motivo.¹

Curiosamente el libro de Fiestas al que alude Ceán, editado para quedar como memoria gráfica de aquellas celebraciones fernandinas, es recogido en la que se considera primera Historia del Arte español desarrollada de manera cronológica e ilustrada con fotografías, concretamente talbotipos, que fue la que llevara a cabo el hispanista escocés William Stirling Maxwell en 1848, y con la que se conocieron en el extranjero por primera vez las principales obras del barroco español. Stirling era poseedor de un ejemplar de este volumen que definió como “uno de los libros más bellos de la historia local española”.² Tal fue su aprecio por esta obra literaria ilustrada que en 1871 hizo una tirada de facsímiles de la misma con motivo del segundo centenario de su publicación.

Entre el 25 y el 30 de mayo de 1671 tuvieron lugar en Sevilla aquellas fiestas por la beatificación de san Fernando, que fue celebrada como una canonización *de facto* en todo el reino castellano debido a una notificación, quizá confusa y en exceso triunfalista, por parte de la corte a las distintas instancias religiosas y civiles de cada ciudad. En los festejos que se llevaron a cabo en Sevilla, Valdés Leal tuvo un papel predominante como diseñador de arquitecturas efímeras, acompañándole en la materialización de las mismas el escultor Pedro Roldán y el arquitecto y ensamblador Bernardo Simón de Pineda. Entre ellas destacó el denominado *Tropheo*, popularmente conocido como *Triunfo*, aparato efímero principal de la fiesta, que se tuvo que rehacer con un segundo diseño más monumental y significativo, por ser rechazado el primero, como dieron a conocer

¹ Ceán Bermúdez (1800): vol. 5, 110.

² Stirling Maxwell (1848): vol. 2, 901.

Halcón y Herrera.³ Por dar término de manera tan excelente a la ejecución del mismo, Valdés Leal y de Bernardo Simón de Pineda fueron recompensados cada uno por el cabildo sevillano con una prima de mil ducados de vellón.⁴

Los pormenores de aquella magnífica celebración quedaron recogidos *a posteriori* en el ya citado volumen *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Culto del señor rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*,⁵ que sale a la luz en 1672⁶ con textos del presbítero Fernando de la Torre Farfán, bellísimamente acompañados por veintiún esclarecedores grabados al aguafuerte abiertos por Juan de Valdés Leal, Luisa Valdés (que firma con el apellido Morales en sus láminas), Lucas Valdés, Francisco de Herrera el joven y los hermanos Matías y Francisco de Arteaga, editado por la viuda de Nicolás Rodríguez de Ábrego, con imprenta en la entonces calle Génova.⁷

De un análisis comparativo pormenorizado de distintos ejemplares conservados del libro, se desprende que los artistas reaprovecharon las planchas, volviendo a grabar las mismas matrices a medida que iban perdiendo definición con las sucesivas estampaciones.⁸ Nueve de los aguafuertes —que immortalizan los diferentes aparatos efímeros y decoraciones que se llevaron a cabo en el interior del recinto catedralicio y el anexo templo del Sagrario— eran de grandes dimensiones y despleables, y suponen una proeza técnica en su momento. Páez Ríos, en su *Antología del grabado español*, ensalza la labor concreta de Valdés en este volumen, como ejemplo más destacado del florecimiento del grabado español del XVII, por imitación de los artistas extranjeros y la generalización del libro ilustrado en esta centuria.⁹ Muestra de la notoriedad que alcanzó en Europa esta edición es el plagio, dado a conocer por de la Banda y Vargas, que de él se hizo en Flandes.¹⁰

En estas fiestas fernandinas se le presenta a Juan de Valdés Leal la ocasión de ofrecer una oportunidad de lucimiento a sus hijos Luisa y Lucas, entonces de dieciséis¹¹ y diez años respectivamente, a los que había enseñado de manera temprana la técnica del aguafuerte y que realizan para este volumen sus primeras

³ Halcón / Herrera García (2020): 97-112.

⁴ Gestoso (1916): 104-105.

⁵ Este bello volumen protagonizó en 2016 una exposición de gabinete, organizada por el Kupferstichkabinett, en la Gemäldegalerie de Berlín, entre el 26/04 y el 17/07/2016: “Fiesta in Seville. An Illustration Series from the Golden Age in Spain”, en <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fiesta-in-seville/> (consultado el 26 de enero de 2025).

⁶ El año de publicación se desprende de las láminas, ya que en la página de créditos se hizo ver que se había publicado un año antes, es decir, el mismo año que los fastos.

⁷ Escudero y Perosso (1894): 42.

⁸ Agradezco esta confirmación al especialista en grabado y coleccionista Viçenc Furió.

⁹ Páez Ríos (1952): 12.

¹⁰ Banda y Vargas (1973): 47-52.

¹¹ Luisa nace en diciembre de 1654, por lo que durante los preparativos de la fiesta, en 1671, tiene dieciséis años, y no diecisiete como se le suele atribuir.

obras firmadas entre 1671 y 1672. El progenitor se reserva para sí los grabados de los aparatos del citado Triunfo de San Fernando y de la puerta principal del templo que sale a gradas; su hija Luisa, por su parte, abre tres estampas que detallan los emblemas que decoraron los arcos diagonales del Triunfo y los del arco septentrional, y, finalmente, Lucas realiza cuatro láminas, una de las cuales –la de mayor profusión ornamental– recrea las cuatro tarjas interiores de la estructura efímera del aparato principal y será la que firme haciendo figurar en una inscripción su temprana edad y precocidad, para pasmo de los destinatarios del libro.



Fig. 1. *Triunfo de san Fernando* (aguafuerte).

Juan Valés Leal. 1671.

Colección Enrique C. Martín.

Fotografía: Pepe Morón

El grabado realizado por Valdés del *Triunfo de San Fernando* (fig. 1), fechado en 1671, el mayor de todos ellos, con una aparente huella total de 435

mm x 280 mm, es, en realidad, una estampa realizada a dos planchas debido a sus grandes dimensiones. La línea de división entre ellas es aprovechada por Valdés como eje de simetría axial que separa el alzado del Triunfo y la planta –solo la mitad– del mismo en la parte inferior, donde el artista también sitúa los escudos del arzobispo, Ambrosio de Spínola, y del cabildo catedralicio. El hecho de que la parte superior de los escudos heráldicos aparezca cortada en los diferentes ejemplares conservados, parece indicarnos que el artista se vio obligado, por razones técnicas, a dividir la plancha en dos mitades, y que fuera precisamente la línea axial divisoria entre el alzado y la planta el lugar más discreto para realizar el corte. A poco que nos fijemos en un mismo detalle de dos estampaciones de este mismo aguafuerte, observamos las diferencias y semejanzas que nos advierten del reaprovechamiento de la misma matriz –doble, eso sí– para toda la tirada. Como señala Furió, de las matrices de cobre trabajadas al aguafuerte se obtienen unas cien estampas de buena calidad, no siendo conveniente superar ese número de estampaciones.¹² No obstante, a pesar de que desconocemos a cuánto ascendió el número de ejemplares del libro salidos de imprenta, el volumen total de la tirada no debió ser bajo, algo que hubiera hecho necesaria la realización de varias planchas por imagen, de no optarse, como finalmente se hizo, por su reutilización y el subsiguiente abaratamiento de costes. Esto nos da una idea del laborioso trabajo de repaso de matrices que recayó, acabadas las fiestas, en los artistas implicados en el libro, y la consiguiente dilación en sacarlo a la luz.

En este aguafuerte, el aparato efímero del Triunfo es representado por Valdés de manera frontal, pero desde un punto de vista bajo para enfatizar su grandiosidad. En él utiliza un contrapicado similar a como nos presenta la custodia de Arfe que él mismo graba años antes, en 1668, y con el que consigue un efecto de asombro y un resultado de una gran expresividad y magnificencia. De los cuatro laterales del Triunfo, el escogido para esta estampa es el oriental, que estaba dedicado precisamente al protagonista de la fiesta, san Fernando. Sin embargo, corrige aquí un error cometido en la citada estampa de la custodia, sobre la que volveremos, donde sombrea en exceso la parte posterior izquierda de la misma, enmarañando el resultado. En este nuevo grabado, la arquitectura catedralicia que enmarca la tramoya toma un papel secundario, y es representada de manera sutil para no restarle protagonismo a lo realmente importante: el *Triunfo*. A pesar del *horror vacui* de la estampa, Valdés se esmera en definir los volúmenes del edificio efímero frente al marco arquitectónico. En esos planos posteriores, delicadamente sugeridos, las bóvedas de crucería se pierden en la lejanía, pudiendo distinguirse en la parte superior los pies del templo, así como el rosetón que se superpone a la actual puerta de la Asunción. Destacan, a nivel técnico, las calidades lumínicas de la lámina, efectos de luces y sombras y de

¹² Furió (2014): 41.

perspectiva aérea conseguidos por el artista mediante sucesivas mordidas de la plancha hasta obtener los negros más intensos.

Se pueden apreciar, en los pilastrones del arco mayor del Triunfo, seis de los emblemas grabados de manera individual por Francisco de Arteaga para el libro de Torre Farfán. Valdés Leal se toma la licencia de eliminar de esta vista, para mejor lectura de la escena, el pedestal del rey musulmán de Sevilla, que quedaría de espaldas, a nivel del suelo en la parte central, e impediría ver de frente la escultura que cobijaba el interior del Triunfo: un san Fernando arrodillado ante la representación de la Iglesia Católica, situado en otro pedestal más elevado que los de los cuatro reyes que lo circundaban.¹³



Fig. 2. *Triunfo de san Fernando* (detalle). Juan Valdés Leal. 1671. Colección Enrique C. Martín.
Fotografía: Pepe Morón

Uno de los detalles más interesantes de este grabado es el conjunto de retratos que figuran en la parte inferior y cuya identificación comenzara Bonet Correa (fig. 2).¹⁴ Se trata de los personajes implicados en la organización y materialización de las fiestas de san Fernando. En el grupo central, reconocemos al propio Valdés; al lado derecho, que muestra lo que parece ser el boceto de la decoración del interior de la “máquina triunfal” –como la denomina Ortiz de Zúñiga–, a dos religiosos, que pueden identificarse como el arzobispo Ambrosio de Spinola, en el centro del grupo, y Juan de Quesada, maestro de ceremonias de la catedral, de avanzada edad, que sostiene sus lentes para admirar las trazas. La identidad de los personajes de la izquierda, con vestimenta civil y espadas

¹³ Torre Farfán (1672): 65-66.

¹⁴ Bonet Correa (1986): 127-147

roperas, es difícil de precisar, pero podría tratarse de las dos personas que realizaron los donativos más cuantiosos según el propio Quesada en su libro diario de la diputación de ceremonias, el duque de Alba, que donó para la fiesta “diez mil ducados de vellón”,¹⁵ y el ministro del Santo Oficio Francisco de Alfaro, que ofreció mil. Algo más arriba, a la derecha del grupo, un asistente hace mediciones sobre el suelo con una vara, siguiendo las indicaciones de quien debe ser Bernardo Simón de Pineda.¹⁶



Fig. 3. *Puerta principal que sale a gradas* (aguafuerte).
Juan Valdés Leal. 1672.
Museo de Bellas Artes de
Sevilla, DJ0263G.
Fotografía: Pepe Morón

En el otro grabado realizado por Valdés Leal, el de la *Puerta principal de la iglesia que sale a gradas enfrente del triunfo* (fig. 3), fechado en 1672, el artista incluye nuevamente retratos de personas involucradas en las celebraciones. En esta ocasión, el propio Valdés, trazas en mano, parece explicar el alzado del

¹⁵ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), 1636-1718, cuaderno manuscrito sin paginar, Quesada y Posesorio (1671).

¹⁶ Páez Morales (2021): 102.

Triunfo a Ambrosio de Spínola, a Justino de Neve y a Juan de Loaysa, responsables los dos últimos del principal aparato efímero. De nuevo, de manera anacrónica –ya que los grabados recogen las arquitecturas efímeras perfectamente finalizadas– el grabador representa al grupo en la zona del trascoro, ante la imponente decoración de la parte interior de la puerta principal de la catedral. El ornamento simulaba, como señala el citado Juan de Quesada, “tres arcos triunfales, que el de enmedio hacia correspondencia con la puerta”.¹⁷ En la clave del arco central vemos el escudo pontificio del papa Clemente X, autor del breve que motiva las celebraciones; y en las enjutas, los escudos del cabildo y del arzobispo Spínola. En la parte superior del arco, un pedestal con la imagen de Santiago y las armas de Castilla y de León, todo rematado por un dosel. Varias escenas de la vida del santo podían contemplarse en las calles laterales del retablo efímero, mientras el resto estaba decorado profusamente por banderas, emblemas e inscripciones. Valdés, siempre pendiente de la anécdota, incluye en este grabado la expectación exterior. Los edificios fronteros de la catedral se perciben engalanados y llenos de personajillos de los principales estamentos, religiosos y nobles que esperan, con probabilidad, la salida de la procesión magna, y algunos otros que ultiman la colocación de las colgaduras.

Bien parece que la labor como grabador de Valdés Leal para las fiestas fernandinas no se limitó a las conocidas estampas para el libro de Torre Farfán, ya que, como señala Kinkead, el 19 de enero de 1671, se le pagaron al artista “200 reales que valen 6.800 maravedíes por las estampas que ha hecho del santo rey”,¹⁸ que bien pudieran ser las mismas que cita Quesada en su diario: “A costa del Cabº Illmo de nuestra S. Iglesia se imprimieron muchas estampas de la efigie de nuestro S. Rey así en rasos como en tafetanes y vitelas”,¹⁹ hoy no localizadas. También por su testimonio sabemos “que se arrojaron por las tribunas” de la catedral.

1. LAS PRIMERAS ESTAMPAS DE VALDÉS LEAL

A pesar de la destreza técnica como aguafuertista demostrada por Valdés Leal en las fiestas de san Fernando, las primeras imágenes grabadas conservadas de su mano parecen ser las ya citadas de 1668, encargadas al artista por el cabildo catedralicio tras la profunda reforma realizada entonces a la custodia de Arfe por Juan de Segura. Se abonaron 2.500 reales a Valdés por abrir cuatro láminas de la custodia.²⁰ En ellas se aprecian –en palabras de Ceán– “las mudanzas y adiciones”

¹⁷ ACS, Quesada y Posesorio, sin paginar.

¹⁸ Kinkead (2009): 543.

¹⁹ ACS, Quesada y Posesorio, sin paginar.

²⁰ Se conservan ejemplares de estas cuatro estampas en la Biblioteca Nacional: Invent/42377, que se corresponde con la imagen de la custodia completa, e Invent/34273, que engloba las tres imágenes parciales de la misma.

realizadas por Segura, como los añadidos de la figura central de la Inmaculada, los ángeles mancebos y niños que rematan el primer y el segundo cuerpo respectivamente, así como la representación de la Fe que culmina la pieza y que sustituye a la cruz inicial de Arfe. En una de las láminas, que Ceán estima realizada “á la ligera”, pero con “gracia y corrección”,²¹ la custodia aparece completa, mientras que los otros tres grabados son vistas frontales parciales de cada uno de los cuerpos de la misma. Las cuatro láminas, en su parte inferior, muestran media sección de la planta del correspondiente cuerpo, esquema que repite luego en el aguafuerte del Triunfo.



Fig. 4. *Custodia*
(aguafuerte). Juan
Valdés Leal. 1668.
Biblioteca Nacional
de España,
Invent/42377

La forma oval de la stampa de la visión completa de la custodia nos remite a algunos grabados de Rembrandt, que juega de manera novedosa con ese

²¹ Ceán Bermúdez (1800): vol. 5, 110.

formato, reservado hasta el momento para el retrato, como en su grabado a punta seca de *La crucifixión* (ca. 1641), y que, dada la extraordinaria circulación de estampas por Sevilla y la biblioteca que, a la luz de sus pinturas, se le presupone a Valdés, quizá el artista pudo conocer (fig. 4). El óvalo le permite introducir el recurso teatral de un cortinaje, a manera de telón de embocadura, que unos ángeles niños recogen para dar efecto de majestuosa aparición a la soberbia obra de Arfe. Hay que señalar aquí que en 2018 la Biblioteca Nacional adquirió un raro ejemplar manuscrito de Ceán Bermúdez, *Ilustración: a la Descripción de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*.²² Se trata de un comentario a la custodia de Arfe de la catedral hispalense al que el autor agrega las cuatro láminas referidas. Sin embargo, la estampa de la custodia completa, aun correspondiéndose con la de forma oval, aparece sobre el papel recortada, por haberse adaptado la matriz a un formato rectangular. Este recorte, que merma la plasticidad y el efectismo de la composición original del artista, constriñendo la custodia y cercenando toscamente a los angelotes que abren el cortinaje, omite también, deliberadamente, la firma de Valdés y la fecha de realización de la matriz, ambas situadas en la parte inferior de la peana que sostiene la custodia, también eliminada. En la estampa que poseía Ceán se ha evitado el entintado de la plancha en la parte posterior izquierda de la custodia para que los volúmenes del mueble litúrgico se perciban más limpiamente. Pensamos, por la omisión de la firma, que la matriz se recortó y estampó nuevamente de forma ajena a Valdés. El hecho de que, en 1695, fallecido ya el artista, Luis Federigui, que tenía la intención de hacer un nuevo grabado de la custodia, defina como “borrón”²³ la primera estampa conocida de Valdés, la oval, parece ser eco de una opinión negativa extendida coetánea al autor. Esto explicaría el hecho comentado de que el artista, sensible a la crítica a su grabado de la custodia, evitó cometer el mismo error en su grabado del Triunfo de 1671.

En cualquier caso, en las cuatro estampas que realiza para el cabildo, Valdés emplea la técnica del aguafuerte con un estilo dinámico y dibujístico que se adapta perfectamente a su temperamento artístico, sin intención de una puntillosa descripción de los detalles de la orfebrería. Aunque hay autores que estiman probable que Valdés Leal hubiera grabado con anterioridad, la uniformidad del grosor de la línea y la ausencia de variaciones tonales en ellas –presentes pocos años más tarde en los grabados fernandinos– parecen advertir su falta de experiencia técnica en estos momentos. En cualquier caso, en la vista completa de la custodia puede apreciarse su gusto por la perspectiva y el dominio que tiene de la misma, al emplear el contrapicado para magnificar la obra de Arfe, recurso que, como vemos, repitió en la lámina del *Triunfo*.

No cabe duda, eso sí, de que el gusto de Valdés Leal por el grabado es anterior a la ejecución de los cuatro aguafuertes de 1668. Su proximidad a este

²² García López (2019): 175-190.

²³ Gestoso (1890): 296.

campo se manifiesta en haber realizado dibujos para otros grabadores, como el que ejecuta para el frontispicio del libro *Propugnaculum Hierosolymitanum*,²⁴ de Fernando de Escaño, en 1663, o el de *San Francisco Xavier, príncipe del mar*, grabado por Pedro de Villafranca, en 1682;²⁵ y, por otro lado, en que, entre la multitud de ejemplares bibliográficos que se complacía en incluir en sus obras pictóricas, hay volúmenes abiertos por alguna ilustración de contenido simbólico o arquitectónico que posiblemente formaban parte de su propia biblioteca, como en *In ictu oculi* (1671-1672), de la iglesia de la Santa Caridad, y en la *Vanitas*, fechada en 1660, del Wadsworth Atheneum Museum of Art de York. Una de las páginas ilustradas mostradas en esta última obra es la perteneciente al tratado editado por Vicente Carducho en 1633 *Diálogos de la pintura*.²⁶ Se trata de un grabado realizado por Francisco Fernández que representa un lienzo en blanco con un pincel que se enfrenta al reto de ejecutar el primer bosquejo o pincelada. Precisamente pudo ser la composición de este emblema sobre el arte de la Pintura la que inspira a Valdés el diseño de los jeroglíficos que, a manera de *tabelas laureatas*, adornaban los pilastrones de los arcos principales del Triunfo debido “a la sublime idea de Juan de Valdés”, según nos cuenta Ortiz de Zúñiga.²⁷

En un estudio llevado a cabo con motivo del cuarto centenario del nacimiento del pintor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Bueno Vargas y Vázquez Jiménez,²⁸ que han profundizado en las tipologías de libros presentes en las obras pictóricas de Valdés, así como sus tipos de encuadernaciones y daños reflejados en ellos, ponen de relieve la precisión con que el artista representa incluso las tintas de los ejemplares manuscritos, reservando el óleo de color negro para representar las tintas de negro de humo, frente a las tonalidades marrones para reflejar las tintas metaloácidas. Este mimo y cuidado del detalle, junto con la propia omnipresencia del libro, nos revelan el universo de un artista docto, que debió poseer una significativa colección de volúmenes ilustrados que quiso reflejar dentro de sus obras, en un ejercicio de metapintura.

Otra estampa que se atribuye tradicionalmente a la mano de Valdés es el retrato orlado que conserva la Biblioteca Nacional de España (Invent/42376). Aunque ciertamente su estética es cercana a las obras del artista, se asemeja también, como señala Trapier, a grabados de Herrera el Mozo con motivos arquitectónicos.²⁹ Tampoco deberíamos olvidar, en este sentido, que dos de los hijos de Valdés Leal, Luisa y Lucas, fueron grabadores al aguafuerte y siguieron de cerca su estilo. Sin embargo, sorprende por dos motivos lo extendido de la teoría que estima esta obra un autorretrato del pintor sevillano. En primer lugar,

²⁴ Cano Rivero (2021): 26-27.

²⁵ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2007): 93-94.

²⁶ Cano Rivero (2021): 154; Páez Morales (2021): 235.

²⁷ Ortiz de Zúñiga (1677): 805.

²⁸ Bueno Vargas / Vázquez Jiménez (2022): 74-90.

²⁹ Trapier (1960): 43.

la consideración como autorretrato viene, como indica de Carlos Varona,³⁰ de la publicación de Isidoro Rosell *Aguas-fuertes de antiguos pintores españoles*, de 1875;³¹ por otro lado, la presunta firma de Valdés es un agregado posterior –y manuscrito– no incluido en la estampa, que no podemos constatar, por tanto, como reivindicación de su identidad. Parecería lógico pensar, si atendemos al proceder de Valdés con sus obras grabadas, que la hubiera rubricado en la propia plancha, máxime tratándose de un autorretrato. A lo expuesto podría sumarse que resulta extraño que no haya alusiones en la orla al arte de la pintura, su principal profesión, que ejerció hasta el final de sus días.

El hecho más importante para poder descartar esta efigie de la Biblioteca Nacional como autorretrato de Valdés sea quizá el aspecto del retratado, que parece no coincidir físicamente con la complexión de los autorretratos de las estampas, que, no por indefinidos, han de ser pasados por alto. Estas nos muestran a un Valdés de casi cincuenta años, de cabello largo y abundante en su frente, que concuerdan además con el personaje que mira al espectador en la obra, conservada en colección particular, *El obispo de Asís entregando la palma a Santa Clara*, de la serie del convento de Santa Clara de Carmona, fechada entre 1652-53, realizada por él con treinta años, y que han apuntado como muy probable autorretrato de Valdés autores como Mayer o la propia Trapier.³² El parecido entre el retrato de la estampa de la Puerta principal con el probable autorretrato de la serie de Carmona es bastante verosímil, y conforman la idea de una constitución física y una estética capilar mantenidas durante al menos dos décadas. Trapier sitúa la edad del personaje de la orla alrededor de los cuarenta años de edad,³³ algo bastante viable por el cabello oscuro que presenta. En las estampas de la fiesta, Valdés Leal tiene en torno a la cincuentena, y luce abundante y larga cabellera, pareciendo además más delgado. Palomino, que lo conoce solo un año después de realizar los dos autorretratos grabados, en los que suponemos obviamente visos de realidad, es quien crea la confusión en el imaginario popular acerca de la imagen del pintor al decir que Valdés era “de mediana estatura, grueso, pero bien hecho; redondo de semblante, ojos vivos, y color trigueño claro”.³⁴ Para él, Valdés Leal es “grueso” y “redondo de semblante”. Rosell, en 1875, sin conocimiento aún de la presencia de los autorretratos de las estampas fernandinas, se deja llevar por la única referencia que tiene acerca del físico del artista: lo testimoniado por Palomino. Así pues, parece lógico descartar al personaje de la Biblioteca Nacional como autorretrato de Valdés Leal. En caso de ser obra –o persona– próxima al círculo de Valdés, vemos una mayor similitud capilar de este personaje con los retratos de Bernardo

³⁰ Cano Rivero / Hermoso Romero / Muñoz Rubio (2021): 200.

³¹ Rosell y Torres (1875): 94-111.

³² Trapier (1960): 5.

³³ “about forty years of age”. Trapier (1960): 43.

³⁴ Palomino (1797): 648.

Simón de Pineda en los citados grabados fernandinos, lo que, dada su profesión como arquitecto, podría explicar de manera bastante congruente la exuberante orla, con motivos grotescos, de esfinges, próximos a las soluciones de los retablos en los que intervino. Sin embargo, mientras no haya solidez en los argumentos, debemos seguir cuestionando cualquier teoría acerca de la identidad del personaje, e incluso de la autoría de la obra.

2. LA HERENCIA. LA LABOR DE LOS HIJOS DE VALDÉS LEAL COMO GRABADORES

Pasó por alto Ceán Bermúdez en 1800, en su diccionario, que Luisa Morales, grabadora de láminas para el libro de Torre Farfán, natural de Sevilla, fuera hija de Valdés Leal. Nos dice: “Grabó al agua fuerte el año de 1671 una lámina con cuatro emblemas, y en 72 otra con seis. Ambas estampas están en el libro de las fiestas que celebró Sevilla à la canonización del Rey S. Fernando”.³⁵ Luisa Rafaela Morales era la primogénita del matrimonio de Juan de Valdés Leal e Isabel Morales de Carrasquilla (o Isabel de Carrasquilla y Morales) y había nacido el 26 de diciembre de 1654 en Córdoba, donde solo transcurre el primer año de su vida, ya que su padre traslada su taller a su ciudad natal, Sevilla, en 1656. Pero su nombre no solo aparece en las fiestas fernandinas asociado a las estampas para el libro de Torre Farfán, sino que realizó con igual brillantez, contando tan solo dieciséis años, como hemos dicho, el dorado y estofado de la escultura de *San Fernando* de Pedro Roldán que hoy sigue procesionando en la festividad del Corpus Christi, y en la que demuestra su pericia como policromadora.

Las tres estampas –que no dos, como le asigna Ceán– abiertas por Luisa entre 1671 y 1672 para el libro de *Fiestas* son las que recogieron de manera individual ocho de los emblemas de lo que Torre Farfán denomina “arbotantes” de los arcos diagonales del Triunfo, numerados del 5 al 8 y del 13 al 16 (fig. 5), así como una con seis jeroglíficos que adornaban los pilastrones del arco principal de la cara septentrional. Luisa Valdés se encarga, junto con su hermano Lucas y los hermanos Arteaga, de los grabados que detallan de manera individual todos los emblemas que decoraban el Triunfo. En todos ellos, afortunadamente firmados, queda de manifiesto –al representar motivos decorativos muy similares– la diferencia de estilo entre los aguafuertes realizados por la familia Valdés y los ejecutados por los Arteaga, de factura menos vivaz los de estos y que pretenden asemejarse estéticamente al grabado a buril. Hay que recordar aquí que, pese a la escasez de burilistas en la ciudad,³⁶ los Arteaga eran hijos de un grabador, Bartolomé Arteaga, que empleó principalmente esa técnica

³⁵ Ceán Bermúdez (1800): vol. 3, 183.

³⁶ Moreno Garrido (1979-1980): 347.

calcofráfica. Fue quizá la premura con que se edita el libro lo que hizo imposible la utilización de la misma, más lenta y laboriosa que el aguafuerte.



Fig. 5. *Emblemas 13 al 16* (aguafuerte). Luisa Morales. 1671. Colección particular. Fotografía: Lourdes Páez

Los emblemas que adornaron el Triunfo, enmarcados en estas estampas que los reproducen por una línea de encuadre, tenían una pintura central —oval en el caso de los arcos diagonales y circular en el de los arcos mayores— que representaba una escena bíblica, alegórica o algún pasaje de la historia del rey san Fernando. Alrededor, una corona de laurel —con relieve— repujada en plata pavonada en verde hacía de marco. Cada emblema, a su vez, iba identificado con un mote latino sobre una filacteria, extraído de los textos del Antiguo Testamento o de autores clásicos. A través de los grabados, podemos apreciar detalles curiosos como la transformación sufrida por la Torre del Oro a lo largo de los

siglos, que aquí aparece sin el remate añadido en el siglo XVIII, así como con garitas en sus vanos.

La inexperiencia de Luisa, que no debió grabar con anterioridad a estas láminas fernandinas, se manifiesta en la presencia de errores propios de principiante, al trasladar en espejo los trazos de algunos números, ya que, al estamparlos, aparecen invertidos. Sin embargo, su destreza para el aguafuerte queda patente en las gradaciones tonales que consigue en aquellos jeroglíficos que representan paisajes que se pierden en la lejanía, como vemos en los numerados como 13, 14 y 16, acompañados por los mote latinos “FER-NANDO SALVTEM”, “VT LUCEAT” y “LVPUS ET AGNVS PASCENTVR SIMUL” respectivamente. En todos ellos, la artista resuelve la diferenciación de planos de manera efectiva. Su meticulosidad y el mimo que aplica al trabajo de la matriz quedan patentes al observar sus estampas con lupa, donde se pueden apreciar el cuidado de la línea cuando traza radiales o paralelas, o bien ejecuta los sombreados de líneas cruzadas. Curiosamente, uno de los emblemas grabados por Luisa en 1672, con el lema “AETERNUM GLORIAE PONDVS”, repite de manera similar el motivo compositivo de la mano de Dios sosteniendo el peso de la balanza de dos platillos que su padre había pintado para la obra *Finis Gloriar Mundi*, de la Santa Caridad, realizada por Valdés Leal en las mismas fechas en que está inmerso en la materialización de las fiestas de san Fernando.³⁷

El hecho de que la artista firme sus planchas para el libro de las fiestas fernandinas con un apellido materno ha provocado que su vínculo familiar haya pasado desapercibido para algunos autores, como hemos visto en Ceán. Su firma como Luisa Morales pone de relieve, por un lado, su ánimo de no aprovechar el marchamo paterno en los inicios de su carrera, a fin quizá de labrarse un camino artístico independiente, y, por otro, el moderno talante de su padre por permitírselo. Su actitud también la revela como una mujer nada convencional, al pedir la nulidad tan solo tres años después de casarse con Felipe Martínez, escultor y dorador, en 1672, el mismo año en que sale a la luz el volumen de las fiestas fernandinas, y de tener una única hija con él en 1673. Aunque fuera por escaso tiempo, su matrimonio la emparentó con una familia de doradores.³⁸ Debió afectarle social y laboralmente la circunstancia de la separación, ya que su trabajo, a partir de esta fecha y a pesar de su manifiesta valía, se diluye en el anonimato del taller paterno. No es de extrañar que Luisa dedicase el resto de su carrera artística a labores menores, como las de estofado y dorado de escultura, primero ayudando a su padre y luego en solitario, ya que, en 1699, fallecido su progenitor, se fecha un contrato para la policromía de un relieve de San José para el Hospital de los Venerables.³⁹ En fechas recientes, Navarrete Prieto ha aportado una obra más, firmada esta vez haciendo uso del apellido paterno, a Luisa de

³⁷ Páez Morales (2021): 106-107.

³⁸ Hermoso Romero (2021): 80.

³⁹ Angulo Íñiguez (1976): 61.

Valdés: una hoja, iluminada con una miniatura, de la ejecutoria de nobleza de Fernando de Villegas, Marqués de Paradas.⁴⁰

Por su parte, Lucas Valdés fue más precoz en el arte del grabado que su hermana Luisa, pero también menos hábil. Ceán Bermúdez destaca que: “á los once años de edad grabó al agua fuerte y con buril quatro estampas, que están con otras en el libro de las Fiestas de Sevilla á la canonizacion de S. Fernando, y representan unos geroglíficos alusivos á las virtudes del santo”.⁴¹ Se trata de los *Emblemas 1 al 4*, los *Emblemas 9 al 12*, y dos láminas de *Seis emblemas*, y *Cuatro emblemas*. Lucas tenía, en realidad, solo diez años cuando encara sus dos primeros grabados para el libro de Torre Farfán. El menor de los Valdés aprende de su padre la expresividad, y abre con gracia las estampas que le son asignadas. Curiosamente se le encomienda al pequeño artista la citada estampa de los *Emblemas 1 al 4* que se corresponde con los jeroglíficos que aparecen en el lado este del Triunfo, dedicado a san Fernando, grabado por su padre. Particularmente orgulloso debía estar de la lámina que realiza en 1672, pues hace figurar, junto con su firma, la circunstancia de su corta edad: “Aº 1672 Lucas Baldes F. de edad 11 Aºs”.

Del análisis detallado de estas estampas se desprende que, a diferencia de su hermana, Lucas, quizá por su temprana edad, utiliza un trazo descuidado e improvisado. Se advierten en él rasgos personales, como la preferencia del sombreado con líneas paralelas, en lugar de las líneas cruzadas que utiliza sistemáticamente su hermana y que él únicamente emplea cuando precisa de obtener sombras más profundas, o el punteado que incorpora para sutiles gradaciones en las estampas de 1672.

Aunque Ceán nos indica que nunca –hasta su fallecimiento en Cádiz en 1725– dejó de grabar al aguafuerte, como bien señala Fernández López en su monografía sobre Lucas Valdés, el resto de la producción grabada del hijo de Valdés Leal que nos ha llegado es escasa y modesta.⁴² Con los años y la ausencia de su progenitor, las estampas de Lucas, cuya calidad es inversamente proporcional a su abundancia, devienen en obras discretas, algo secas y faltas de la expresividad y la gracia de aquellas que, siendo niño, ejecutara para el libro de Torre Farfán, guiadas con seguridad por el consejo de su padre y maestro. Y quizá sea ese el motivo por el que se le relega en 1695 a simple dibujante de la estampa que pretendía abrir en Roma Luis Federigui del Monumento Eucarístico de la catedral sevillana, dibujo dado a conocer por Morales,⁴³ hoy en el archivo catedralicio, o de la nueva de la custodia, abierta por Benoît Farjat en 1703.⁴⁴ Pero quizá el motivo principal de este declive en la obra grabada de Lucas Valdés sea

⁴⁰ Navarrete Prieto (2022): 287-298.

⁴¹ Ceán Bermúdez (1800): vol. 5, 104.

⁴² Fernández López (2003): 60.

⁴³ Morales Martínez (1993): 157-167.

⁴⁴ Gámez Casado (2015): 261-273.

el decaimiento de la técnica al aguafuerte en el siglo XVIII en favor del buril, que el hijo de Valdés Leal utiliza, pero sin llegar a conseguir los efectos pictóricos y la brillantez de los flamencos, por ser incompatible con su forma de trabajar improvisada y vivaz, aprendida de su progenitor.



Fig. 6. Retrato de
fray Diego Pérez
(grabado a buril).
Lucas Valdés. 1710.
Fotografía: Facultad de
Teología de Granada

Entre las de mayor acierto, podemos citar la estampa que realiza en 1681 de la *Virgen de la Hiniesta*, o la dada a conocer por Laguna Paúl, que recrea las pinturas góticas de San Juan Bautista y la Virgen de Rocamador halladas en el convento Casa Grande de El Carmen de Sevilla.⁴⁵ Su labor se centrará, fundamentalmente, en retratos de religiosos que sirven de *vera effigies* para libros sobre sus vidas, y que son el eco lejano del retrato orlado de Mañara pintado por su padre hacia 1687, y conservado en la Hermandad de la Santa Caridad. Este retrato será grabado por Lucas Valdés a buril en 1679 para el libro *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del Venerable caballero D. Miguel Mañara*

⁴⁵ Laguna Paúl (1997): 63-79.

Vicentelo de Leca, editado con motivo del fallecimiento de Mañara.⁴⁶ Entre las veras efigies grabadas por Lucas Valdés, se encuentra el retrato de Fray Diego Pérez (fig. 6), que ilustra la *Obra Posthuma de la religiosa vida exterior de el venerable padre y siervo de Dios Fray Diego Pérez*, editada en 1710, y que presenta las mismas características compositivas que el citado retrato de Mañara, con el personaje de tres cuartos, de busto, en el que sobresalen ambas manos portando objetos relacionados con su vida piadosa, en el caso de la estampa de Lucas Valdés, una cruz y una vela encendida.

Para finalizar, hay que recordar que, con menor lucimiento, esta faceta la continuará el hijo de Lucas Valdés, Juan, grabador al buril de escudos, frontispicios y estampas marianas que firma “Juan de Valdés”. Por poner un ejemplo de su obra, citaremos las láminas a buril del *escudo nobiliario de Felipe I de Borbón, duque de Parma, y el verdadero retrato de Nra. Sra. del Rosario*, ambas para la Regla de la Real Maestranza de Sevilla,⁴⁷ editada esta en 1732, pero en las que vemos cómo se ha diluido por completo, tras dos generaciones, la fuerza y calidad artísticas del que fuese iniciador de la saga.

CONCLUSIONES

La interesante faceta como grabador de Valdés Leal ha pasado bastante inadvertida en los estudios sobre su producción artística, y son varias las circunstancias concurrentes que han propiciado ese escaso interés por su labor como grabador. En los trabajos de investigación sobre el libro de *Fiestas* de Torre Farfán, quizá por su valor simbólico, vemos cómo se ha reproducido asiduamente el grabado de *la Giralda engalanada*, realizado por Matías de Arteaga, quedando las estampas de Valdés fuera del ideario colectivo del sevillano de a pie. Por otro lado, quizá el artista hubiera tenido una brillante continuidad en Luisa como grabadora, y se hubiera dado así mayor realce al trabajo del progenitor en este campo, pero las circunstancias vitales adversas que conocemos la relegaron a ser una figura secundaria y desconocida dentro del taller paterno y, tras la muerte de este, del taller de su hermano. Lucas, por su parte, como hemos señalado, perdió calidad artística como grabador con los años, acomodándose a un estilo seco, sin gracia, caracterizado por un modesto uso del imperante buril, adverso a la enérgica manera de los Valdés.

Por último, a raíz de la factura de las dos extraordinarias láminas que dejó Juan de Valdés Leal para el libro de Torre Farfán, que hayamos podido comprobar, no se dedicó más al grabado. Ya solo con ellas se posiciona al nivel de otros grandes grabadores europeos al aguafuerte, circunstancia esta que aún hoy no goza de un merecido reconocimiento. Estas estampas, por su calidad artística, prueban no solo su buen hacer como grabador, sino también —y esto es

⁴⁶ Fernández López (2003): 142.

⁴⁷ Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España (Invent. 2/37859).

lo más importante— constituyen el más cercano testimonio de su labor como arquitecto efímero y escenógrafo, y de unas soberbias construcciones que ya solo en ellas existen. Son, en esencia, testigos mudos del universo creador de este artista excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

- “Fiesta in Seville. An Illustration Series from the Golden Age in Spain”, en <https://bit.ly/4pbJTPb> (consultado el 26 enero de 2025).
- Angulo Íñiguez, Diego (1976): “Casa de los Venerables sacerdotes”, *Boletín de Bellas Artes*, 4, 41-96.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1973): “Un plagio flamenco a los grabados del libro de Torre Farfán sobre las fiestas de la canonización fernandina”, *Boletín de Bellas Artes*, n.º extra 1, 47-52.
- Bonet Correa, Antonio (1986): “El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de san Fernando en 1671”, en Antonio Bonet Correa: *Andalucía monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento al Barroco*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, pp. 127-147.
- Bueno Vargas, Javier / Vázquez Jiménez, Elena: “Los libros en la pintura y su representación en la obra de Valdés Leal”, en Fernando Infante del Rosal *et alii* (coords.): *Postre; merías. Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*, Universidad de Sevilla, pp. 74-90.
- Cano Rivero, Ignacio (2021): “Valdés Leal, un artista casi desconocido”, en Ignacio Cano Rivero *et alii* (coms.): *Valdés Leal, 1622-1690*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 13-29.
- Cano Rivero, Ignacio / Hermoso Romero, Ignacio / Muñoz Rubio, María del Valme (2021): *Valdés Leal, 1622-1690*. Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra. DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447224043>
- Escudero y Perosso, Francisco (1894): *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Fernández López, José (2003): *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Furió, Vicenç (2014): *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Gámez Casado, Manuel (2015): “El grabado de la custodia de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés y Benoît Farjat”, *Artigrama*, 30, 261-273. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2015308143
- García López, David (2019): “La Descripción y traça de la custodia de la catedral de Sevilla (1587) de Juan de Arfe, ilustrada por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1805)”. *Archivo Español de Arte*, 92(366), 175-190. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/acarte.2019.12>
- Gestoso y Pérez, José (1889-1892): *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta*

- ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*, 3 vols. Sevilla, El conservador.
- Gestoso y Pérez, José (1916): *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, Juan P. Gironés.
- Halcón, Fátima / Herrera, Francisco Javier (2020): “Primer proyecto del Triunfo para la beatificación de san Fernando: Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal (1671)”, *Archivo Español de Arte*, 93/370, 97-112. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.07>
- Hermoso Romero, Ignacio (2021): “Juan de Valdés Leal, maestro escultor, dorador y estofador”, en Ignacio Cano Rivero *et alii* (coms.): *Valdés Leal, 1622-1690*. Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 69-83.
- Kinthead, Duncan Theobald (2009): *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699. Documentos*. Bloomington, Author House.
- Laguna Paúl, Teresa (1997): “Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, 10, 63-79. DOI: <https://doi.org/10.12795/la.1997.i10.06>
- Morales Martínez, Alfredo J. (1993): “Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, 6, 157-167. DOI: <https://doi.org/10.12795/la.1993.i06.07>
- Moreno Garrido, Antonio (1979-1980): “Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII”, *Mayurqa*, 19/1, 337-351.
- Navarrete Prieto, Benito (2022): “Nueva luz sobre las mujeres artistas: Luisa de Valdés, pintora en la Sevilla barroca”, *Goya*, 381, 287-298.
- Ortiz de Zúñiga, Diego (1677): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla [...] que contienen sus más principales memorias desde el año 1246 [...] hasta el de 1671*, 5 vols. Madrid, Imprenta Real. Disponible en: <https://bit.ly/3KpK36J> (consultado el 26 de enero de 2025).
- Páez Morales, Lourdes (2021): “Valdés Leal y las fiestas que Sevilla celebró en honor del rey Fernando III por su nuevo culto en 1671”, en Ignacio Cano Rivero *et alii* (coms.): *Valdés Leal, 1622-1690*. Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 97-111.
- Páez Ríos, Elena (1952): *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Palomino, Antonio (1797): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, t. II. Madrid, Imprenta de Sancha. Disponible en: <https://bit.ly/4orKJ9h> (consultado el 26 de enero de 2025).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2007): “Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias”, *Anales del Museo de América*, 15, 89-102.
- Rosell y Torres, Isidoro (1875): “Aguas-fuertes de antiguos pintores españoles”, *Museo Español de Antigüedades*, IV, 94-111.
- Stirling Maxwell, William (1848): *Annals of the artists of Spain*, 4 vols. London, John Olivier. Disponible en: <https://bit.ly/4oQ8BDH> (consultado el 26 de enero de 2025).
- Torre Farfán, Fernando de la (1672): *Fiestas de la S. Iglesia...* Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez. Disponible en: <https://bit.ly/3Y1GXJ1>
- Trapier, Elizabeth du Gué (1960): *Valdés Leal. Spanish Baroque Painter*. Nueva York, Hispanic Society.