

Miscelánea



Una *Santísima Trinidad* de Herrera el Viejo

A PAINTING OF THE MOST HOLY TRINITY
BY HERRERA THE ELDER



JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

RECIBIDO: 28-07-21 / ACEPTADO: 25-10-21

RESUMEN: Presentamos la pintura de la *Santísima Trinidad* de la fundación Unicaja como obra de Francisco de Herrera el Viejo, hasta ahora clasificada como anónima. Al analizar tanto sus aportaciones estéticas y recursos estilísticos, propios del pintor en su etapa juvenil, como los restos conservados de la firma del autor, se confirma como pintura autógrafa. Se estudian las estampas flamencas contrarreformistas en que se inspiraría y su repercusión en la pintura sevillana del momento. Se acredita, por tanto, como pintura indispensable para analizar la fase menos conocida de la obra de este gran maestro, al señalar e identificar un momento clave en la evolución estilística de Herrera entre su pintura juvenil y la primera madurez.

PALABRAS CLAVE: Herrera el Viejo, pintura sevillana, estampas contrarreformistas, clasicismo, naturalismo.

ABSTRACT: We present the painting of the Holy Trinity of the Unicaja Foundation as a work by Francisco de Herrera el Viejo, until now classified as anonymous. By analyzing both its aesthetic contributions and stylistic resources, typical of the painter in his youth, as well as the preserved remains of the author's signature, it is confirmed as an autograph painting. We study the Flemish counter-reformist prints that probably inspired it and its repercussion in the Sevillian painting at the time. It is accredited, therefore, as an indispensable painting to analyze the less known period of the work of this great master, by pointing out and identifying a key moment in the stylistic evolution of Herrera between his youthful painting and his early maturity.

KEYWORDS: Herrera el Viejo, Sevillian painting, counter-reformist prints, classicism, naturalism.

La pintura de la *Trinidad* que estudiamos fue dada a conocer como obra sevillana anónima de mediados del siglo XVII en la exposición *Divina Alusión*, de la fundación Unicaja,¹ que durante los años 2018 y 2019 itineró por varias ciudades andaluzas, donde se mostró después de haber sido sometida a una importante labor de restauración. Perteneció a la colección de Arte de la fundación Unicaja, y a su vez, proviene de la antigua Caja de Ahorros de Ronda.

1. Catalogada hasta ahora en la fundación como ANÓNIMO SEVILLANO; *Santísima Trinidad*, s./f. (siglo XVII), óleo sobre lienzo, 207 x 165,5 cm.

Con anterioridad el cuadro había estado depositado en el Colegio de Santa Teresa de Ronda, escuelas populares regentadas por los salesianos desde 1902, situadas en la plaza del Gigante, cuya financiación fue asumida, con el tiempo, por la Caja de Ronda. Allí en su salón lo contemplaron alumnos y profesores que todavía nos lo han podido atestiguar verbalmente. De la misma manera, es muy posible, tal como proponen Rafael Valentín Flores y Sergio Ramírez González² que pudiera proceder de la antigua ermita de la Virgen del Socorro, hoy desaparecida, que se situaba donde hoy se halla la moderna parroquia del Socorro. Efectivamente, como estos autores recogen, José Moreti³ en la reseña que hizo de dicha ermita en 1867 destacaba “Una santísima Trinidad restaurada muy mal”, que podría tratarse de esta pintura, aunque al no registrar sus medidas, ni una descripción detallada, tampoco podemos asegurarlo completamente.

Además, la historia de ese modesto templo, donde pudo estar ubicada originalmente esta importante pieza, es bastante compleja y convulsa ya que se reedificó a comienzos del XVIII, inaugurándose en 1709. Más tarde, a mediados del siglo XIX, se convirtió en parroquia, que volvería a reconstruirse sustancialmente a comienzos del siglo XX, a expensas de doña Carmen Abela García, viuda de Borrego, sometiendo todo el conjunto, y también sus bienes muebles, a los gustos historicistas del momento, reinaugurándose con toda pompa en 1911. Precisamente en el acta de entrega del templo se menciona que todos los cuadros antiguos fueron restaurados:

Todos los cuadros existentes en la Iglesia han sido restaurados por el precitado Señor don Francisco Marín (Higuero), los cuales se encontraban en muy mal estado y algunos lienzos casi destruidos.⁴

Sin embargo, no hemos localizado referencias documentales del momento concreto en que la pintura pasó al colegio de Santa Teresa, pudiendo efectuarse al reedificarse la Parroquia del Socorro en 1911, o más bien, a consecuencia de la guerra civil, cuando se destruyó completamente el templo parroquial, hasta el punto de tenerlo que levantar de nueva planta, lo que pudo exigir el salvamento in extremis de esta obra. Cualquiera de estas vicisitudes sería posible y explicarían los evidentes daños que presenta el cuadro, además de su posterior supervivencia en el colegio. Tampoco habría que descartar la donación posterior de la pintura por parte de alguno de los benefactores de la institución docente. Lo verdaderamente importante es que hoy gracias

2. LÓPEZ FLORES, Rafael Valentín y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *Divina Alusión. Religión y Religiosidad en la colección de Arte de la Fundación Unicaja*, Siglos XVI-XXI: Málaga: Unicaja, 2018. pp. 11 y 39.

3. MORETI, Juan José *Historia de Ronda: Ronda*, Imprenta de la Equidad, 1867, p. 836,

4. *Acta de entrega de la Iglesia del Socorro de Ronda después de su reedificación, 21 de Enero de 1913.* (CAMA/9/7962/42(1). {<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx8w3>} (visitada 19/01/2021).



FIG. 1. *Santísima Trinidad*. Francisco de Herrera el Viejo 1620 c. Colección de Arte Fundación Unicaja.

a la restauración de Marina Malpartida Tirado y al mecenazgo de Unicaja, se ha recuperado gran parte de su primitivo aspecto y de sus valores estéticos.

Desde el primer momento que la observamos, circunstancialmente en Jaén, nos pareció una obra de calidad, con rasgos estilísticos muy reconocibles, propios de

Herrera el Viejo,⁵ y que, además, conservaba restos de la firma del autor que lo confirmarían: *FRANco. DE* (Fig. 2), con letras de grandes dimensiones, como solía hacer el maestro en su juventud, en este caso con caligrafía capital. Más tarde, la exposición en Sevilla nos permitió analizarla con detenimiento y observar que, en cualquier elemento esencial de la pintura, se advertía la diestra mano del maestro sevillano, tanto en la técnica enérgica, el colorido, la pincelada nerviosa, la composición equilibrada, la claridad iconográfica, e incluso en los rasgos fisiognómicos. La propia materialidad del soporte, un tejido de mantelillo de lino, y los pigmentos utilizados también nos remitían al contexto de la pintura sevillana en los inicios del naturalismo.⁶

Desde el punto de vista iconográfico y compositivo hay que recordar que la representación del misterio de la Trinidad había sido fijada después de un largo proceso iniciado en la Edad Media y culminado en el Renacimiento, cuando se impuso un esquema simétrico, yuxtaponiendo al Padre y al Hijo y culminando con la imagen simbólica del Espíritu Santo, un precedente notable lo vemos en el ático del Retablo del Hospital de San Hermenegildo, obra de Alonso Vázquez y Juan de Uceda de hacia 1603, hoy en el retablo mayor de la Parroquia de San Román de Sevilla. Esta fórmula de traza triangular sería consagrada con la divulgación de los grabados contrarreformistas realizados por los editores flamencos que trabajaron en colaboración con los jesuitas en la difusión y fijación de los diferentes dogmas, los cuales, al ser divulgados en pequeñas estampas, se convirtieron, además, en imágenes de devoción. Caracteres comunes a estas estampas son la presencia del globo terráqueo bajo los pies de Cristo y del Padre Eterno, la disposición de la corte angélica en su entorno, la representación de Cristo semidesnudo para mostrarlo resucitado y los rasgos de anciano del Padre Eterno, todo lo cual se enmarcaba en una composición triangular y equilibrada. Así, es muy posible que grabados sencillos y usuales en el momento, como los producidos en el entorno de los Wierix, dieran la pauta para los primeros modelos que emplearía Francisco de Herrera en la creación de sus escasas representaciones conocidas de la Trinidad. Seguramente una de estas posibles fuentes grabadas pudo ser la estampa de Hieronymus Wierix, siguiendo a Crispijn van den Broeck, realizada antes de 1619⁷ (Fig. 4).

5. El conocimiento actual de la pintura de Herrera se cimenta en la monografía y catálogo razonado de MARTINEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978 ; «Herrera el Viejo-Velázquez, ¿una relación imposible?». *Actas del Symposium Internacional Velázquez*. 1999. Sevilla, 2004, pp. 73-86.; y en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y NAVARRETE PRIETO, Benito. *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla: Focus, 1995 “Sobre Herrera el Viejo”, *Archivo Español de Arte*, LXIX, 276, 1996 p.365-387 y *De Herrera a Velázquez*, Focus, Sevilla, 2005.

6. Agradecemos especialmente la experta opinión de Antonio Martínez Ripoll y Benito Navarrete, tanto por la confirmación y valoración de la pintura como obra autógrafa, fechable en torno a 1620, como por el apoyo y los consejos para la publicación definitiva.

7. Rijksmuseum n° de registro RP-P-OB-66.859.

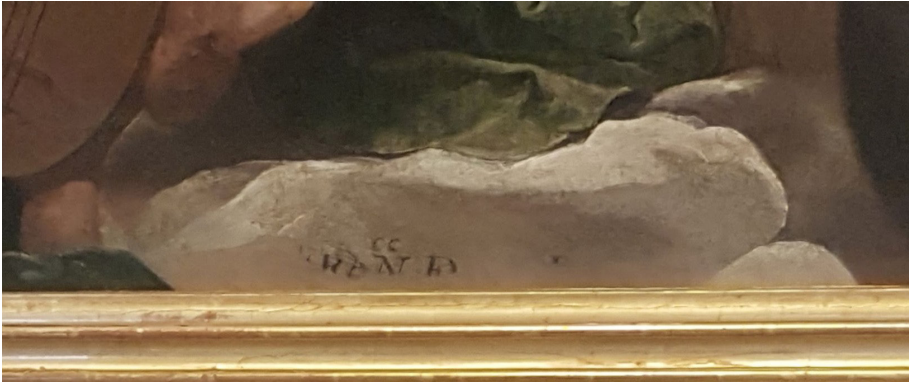


FIG. 2. Detalle de los restos de la firma.



FIG. 3. Glorificación de San Ignacio detalle de la S. Trinidad. F. Herrera 1622 c.

Una primera versión del tema, más propia del taller que del maestro, podemos contemplarla en el ático del retablo de la Inmaculada de la Parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda, fechado en 1617,⁸ se trata en realidad, de una *Coronación de la Virgen* de mediana calidad y con una composición algo diferente. Sin embargo, la representación del tema trinitario, más cercana a la nuestra, y con seguridad realizada directamente por Herrera es una composición que aparece, en pequeño formato, en la zona celestial de la *Glorificación de San Ignacio de Loyola* del Museo de Bellas Artes

8. ROMERO DORADO, Antonio: "Francisco de Herrera el Viejo: un nuevo conjunto de pinturas de su primera etapa", *Archivo Hispalense*, nº 306-308, tomo CI, Sevilla, 2018, p. 339.



FIG. 4. S. *Trinidad* de Hieronymus Wierix, siguiendo a Crispijn van den Broeck, antes de 1619.

de Sevilla⁹ que se podría considerar como una transcripción simplificada de nuestro cuadro, algo diferente es, sin embargo, la de la grisalla del mismo tema que también conserva en el Museo sevillano¹⁰ y que nos advierte de otra alternativa posible en el

9. Museo de Bellas Artes de Sevilla. N.º de Inventario CE0280P Asignada a Herrera por PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito, "Sobre Herrera el Viejo" *Archivo Español de Arte*, LXIX, 276. 1996, p. 368.

10. Museo de Bellas Artes de Sevilla. N.º de Inventario CE0217P.

repertorio del artista. Igualmente aparece un cierto reflejo de nuestra pintura en un dibujo de la *Gloria* antes atribuido a Herrera, aunque con poco fundamento, conservado en la Biblioteca Nacional.¹¹

De cualquier forma, si en nuestro cuadro la composición viene impuesta parcialmente por la propia iconografía, también está siguiendo un esquema triangular que el maestro usaría con asiduidad a lo largo de toda su carrera en otras muchas composiciones cerradas y de origen clasicista que realizaría desde la *Inmaculada con doncellas* del palacio arzobispal de Sevilla hasta el cuadro de *San Basilio impartiendo doctrina* del Museo del Louvre.

La aureola de querubines que rodea al Espíritu Santo e ilumina a las otras dos Personas de la Trinidad (Fig. 5) sigue una fórmula empleada en varias ocasiones por Herrera, muy esquemática en el oscurecido medallón central de las yeserías policromas del Convento de San Pablo el Real, hoy despacho rectoral de la parroquia sevillana de la Magdalena (Fig. 6), más compleja en la *Inmaculada* del museo de Bellas Artes de Sevilla o en su máximo desarrollo: en la *Exaltación de la Eucaristía* de la parroquia de San Vicente de Sevilla¹² (Fig. 7). Estos círculos concéntricos de cabezas angélicas están derivados también de estampas contrarreformistas, como el grabado de Johan Sadeler¹³ que rodea el anagrama de Jesús, fechado en 1586 (Fig. 8), seguramente utilizado por Roelas para el gran cuadro de la Circuncisión de la casa Profesa sevillana, aunque también Herrera pudo ver la atribuida a Justo Sadeler (Fig. 9) que orla una custodia con la exposición al Santísimo.¹⁴ Así pues, aquellas estampas tan emblemáticas que circulaban con facilidad por Sevilla influyeron seguramente en la manera de componer simétricamente composiciones como esta Trinidad o las posteriores exaltaciones y adoraciones de la Eucaristía.

Esta fórmula especialmente esquemática de las aureolas angélicas, de traza emblemática y bidimensional de los grabados flamencos fue convertida por Herrera aquí, con sus amplias pinceladas y modelado por planos, en un particular recurso pictórico donde la iluminación y los volúmenes, especialmente matizados por el artista, convierten las orlas diluidas y repetitivas de aquellas estampas en imagen tridimensional de la Gloria, donde la luz, las nubes y la materia angélica se confunden en una atmósfera celestial de enorme impacto y eficacia plástica, que será replicada por otros pintores posteriores y contemporáneos como Zurbarán, que usaría el mismo tipo de orla angélica. Este recurso, debió ser progresivamente enriquecido por el maestro, hasta llegar a su máxima expresión en la *Exaltación de la Eucaristía* de la parroquia de San Vicente de Sevilla, firmada y fechada ya en 1641 y expuesta recientemente como obra invitada en

11. BNE. DIB/13/3/36.

12. VALDIVIESO GONZALEZ: "Una adoración de la Eucaristía de Francisco de Herrera el Viejo", *Laboratorio de Arte*, Sevilla, nº 14 p 401-404. La pintura ha sido restaurada en fecha reciente con gran acierto y criterio científico por Pedro Manzano.

13. Rijksmuseum N°RP-P-OB-5836.

14. British Museum N° de registro1868,0612.507.



FIG. 5. Las tres Personas de la Trinidad y la aureola de querubines, Detalle.

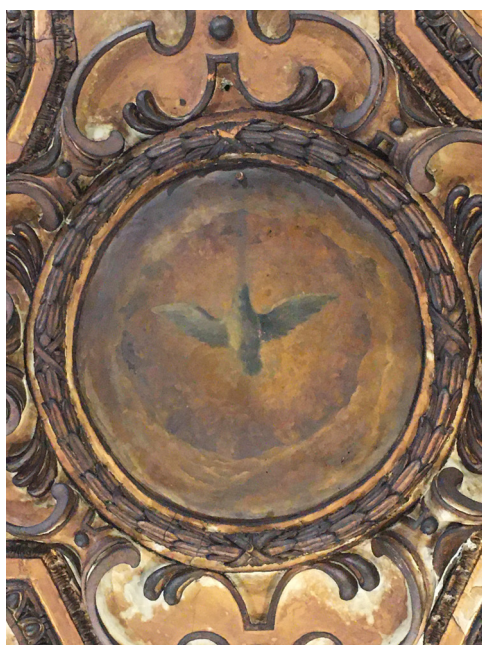


FIG. 6. Francisco de Herrera, yeserías despacho parroquial, pintura del Espíritu Santo y aureola de querubines. Parroquia de La Magdalena, Sevilla.



FIG. 7. *Exaltación de la Eucaristía*, Herrera 1641, Parroquia de San Vicente.

el Museo sevillano de Bellas Artes. Si consideramos que nuestra pintura se fecharía en torno a 1620, podemos afirmar que las aureolas semejantes de Zurbarán y su círculo que aparecen en muchas de sus Inmaculadas y en las adoraciones eucarísticas (Fig. 10) de su obrador,¹⁵ tiene su claro paralelo temprano tanto en los precedentes flamencos

15. Zurbarán utilizó el mismo recurso en muchas de sus obras y con idénticas tonalidades doradas: Recordemos las Inmaculadas del Prado (1628-30), la del Museo de Arte de Cataluña (1632), la de Jdraque o de Sigüenza (1630), la de la colección Arango (1635) ... etc. Igualmente lo hizo su obrador en la *Adoración de la eucaristía* del museo de Murcia y en la de la parroquia de la Magdalena de Sevilla. Una fórmula, como imagen de la gloria, muy consolidada que seguirá empleando todavía en obras tardías como la *Virgen de las Cuevas* del museo sevillano.



FIG. 8. Johan Sadeler, Emblema de la Compañía de Jesús rodeado de querubines, 1586.

y de Roelas, como en las versiones más plásticas de Herrera. Este deseo de plasmar la complejidad teológica de las jerarquías y coros angélicos tiene su reflejo también en la platería sevillana dedicada al culto eucarístico, cuya iconografía angelical como ha demostrado Antonio Joaquín Santos, en relación con el Altar de plata de la Catedral de Sevilla,¹⁶ deriva de los textos del seudo Dionisio Aeropagita.

16. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, colección *Arte Diputación de Sevilla*, en prensa.

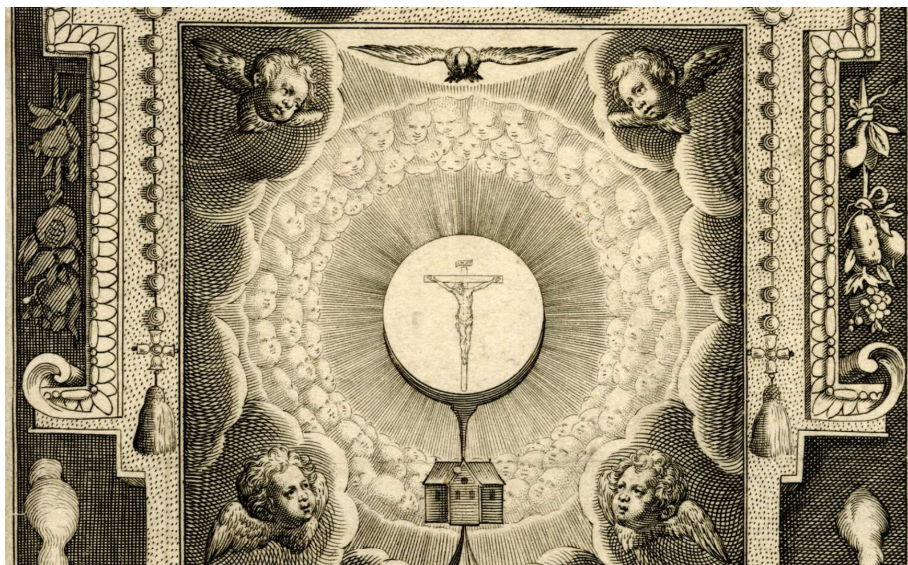


FIG. 9. Justus o Marco Sadeler, custodia y aureola de querubines.

No olvidemos, como ya hemos comentado, que el conjunto formado por el Espíritu Santo rodeado de una aureola de querubines estaba presente también en el medallón central de las yeserías del convento de San Pablo el Real, fechadas entre 1624 y 1626 por Martínez Ripoll, lo que nos da también unas coordenadas cronológicas tempranas para nuestra pintura. En nuestro caso, Herrera usa otro modelo de Paráclito frontal muy característico: un pichón visto de frente en escorzo muy violento que ya aparecía en las dos glorificaciones de San Ignacio del museo sevillano, ya citadas y fechadas en torno a 1622.

Por otra parte, los tipos humanos delatan también la evidente dirección naturalista e individualizadora y del pintor. La figura del Padre Eterno está muy relacionada con la fisonomía del San Joaquín del cuadro de la *Inmaculada*¹⁷ del Centro Velázquez de Sevilla: cabello y barba blancos, pintados con largas, nerviosas y esponjosas pinceladas, cara y nariz alargadas y ojos penetrantes, aunque pequeños. Igualmente, en nuestra obra, como en la de Focus se utilizan semejantes parámetros compositivos, equilibrios de masas y formulas pictóricas a medio camino entre el equilibrio formal clasicista y el intenso naturalismo. El modelo fisiognómico del padre Eterno está relacionado también con algunas de las figuras del apostolado del museo de Córdoba, especialmente con el *San Simón*, de semejante cara alargada

17. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito: "Sobre Herrera el Viejo" *Archivo Español de Arte*, LXIX, 276. 1996, p. 377



FIG. 10. *Adoración de la Eucaristía*, círculo de Zurbarán.

y afilada que se prolonga en la barba y en menor medida con el San Judas Tadeo.¹⁸ En realidad, se trata de un modelo habitual en sus dibujos de apóstoles y en otros estudios de ancianos de su mano, así el San Pedro (nº 38553) y el apóstol (nº 38561) de la Kunsthalle de Hamburgo.

Para la figura de Cristo empleó otro tipo humano que repetirá a lo largo de buena parte de su carrera. Así lo encontramos en la figura apostólica del primer plano del *Pentecostés* de 1617, casi de espaldas, aunque volviendo la cabeza, en el titular de la apoteosis de San Hermenegildo, en el San Francisco del cuadro de san Buenaventura conservado en Louvre, en el San José de la Sagrada parentela de Bilbao, en el de San José y el Niño de colección privada madrileña o en el Cristo del Juicio final de la

18. *Ibidem* pp. 373-377.



FIG. 11. *Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* (detalle). Fundación Focus.

parroquia sevillana de San Bernardo. Son rostros contruidos por planos de diferenciada iluminación, nariz alargada y algo respingona y dotados de perilla y bigote.

También la gestualidad de manos y actitudes de las figuras principales se engarzan en la tradición de origen manierista que tanto gustó a Herrera, las manos de los dos protagonistas principales tienen su reflejo en dibujos y obras conocidas, así la mano derecha del Padre Eterno tiene un claro paralelo en la figura del dibujo de *Santo Tomás* de British Museum (nº 1895-9-15.871) y la mano con el cetro se repite en el diseño del *Santo apóstol* o evangelista de la Kunsthalle de Hamburgo (nº 38555) mientras

que la izquierda de Cristo se asemeja a la del san Bartolomé del museo británico (nº 1895-9-15. 872) y la derecha a la del apóstol de la Kunsthalle (nº38557).

Para los querubines empleó, como ya hemos adelantado, modelos muy similares a los de la *Inmaculada* del museo de Bellas Artes de Sevilla y recursos estilísticos propios como el semiocultamiento de algunas cabezas con los bordes de las túnicas y mantos, tanto del Padre Eterno como del propio Cristo presentes también en la *Sagrada Parentela* del Museo de Bilbao y en sus Inmaculadas. Sin duda, la riqueza, variedad y complejidad de la orla de querubines que rodea la figura del Espíritu Santo, es todo un ejercicio de dibujo que refleja un cuidadoso trabajo previo de multitud de estudios de rostros infantiles en muy variadas disposiciones, iluminaciones y puntos de vista diferentes, como si tuviese la necesidad de no repetirse. Se trata de una obra muy trabajada por el maestro y un seguro precedente de muchas de las aportaciones que iría desarrollando a lo largo de su dilatada carrera. Una muestra del interés continuado por darle a las cabezas de querubines un tratamiento singular e individualizado daría lugar a diversos estudios de cabezas infantiles del que son una muestra palpable los dibujos conservados en el museo de los Uffizi.¹⁹

Los angelotes que se sitúan en los cuatro ángulos de la pintura resultan próximos a los que podemos ver en la Inmaculada de Estocolmo y en la del museo de Sevilla, o los desgraciadamente recortados de la *Sagrada Parentela* del museo de Bilbao,²⁰ más en concreto, los angelotes músicos de nuestro lienzo, desgraciadamente mal conservados, son semejantes al angelote más completo de la parte superior derecha recortada del cuadro bilbaíno, que mantiene también la boca abierta en actitud de cantar. Posturas parecidas a los angelotes superiores de nuestra pintura encontramos también en la parte superior del grabado del *Patronato de la orden trinitaria* de 1627 y en el grabado del frontispicio del libro de Jacobo Granado de 1623 ambos conservados en la biblioteca Nacional.²¹

La rica paleta de color empleada en este lienzo nos remite a obras de juventud y primera madurez, en torno a 1620, en donde están presentes estos rosas y amarillos, rojos, azules y verdes tan intensos, evidentes en los *Desposorios de Santa Catalina*, en la *Apoteosis de San Hermenegildo*, en la *Curación de San Buenaventura niño* o en la *Glorificación de San Ignacio* del Museo Sevillano, donde abundan los rosas conseguidos con pigmentos de cochinilla, los rojos carmín y los ocre dorados.

19. *Cuatro cabezas de querubines*, c. 1635. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, N.º inv. 10510 S.

20. NAVARRETE PRIETO, Benito, "La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Phillippe". *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao*, 2007 pp. 75-100.

21. BNE. INVENT/14547 y en *Commentarii in Symmam Theologiae S. Thomae Avctore Iacobo Granado Gaditano...*; BNE INVENT/38637.



FIG. 12. *San Simón*, Francisco de Herrera. Apostolado Museo de Córdoba.

El tratamiento de las vestiduras y de los tejidos en general sigue los esquemas frecuentes en la mayor parte de sus obras de las primeras etapas de su carrera. Están tratadas con un volumen y un desarrollo plástico de los pliegues que no siempre sigue la lógica natural de la gravedad, sin preocuparse por la reproducción fiel de lo que se

ve, sino más bien buscando el efecto de tridimensionalidad de un relieve escultórico o un modelado semejante al del apostolado cordobés.

A pesar de las pérdidas de capa pictórica en amplias zonas del tercio inferior del cuadro y de abundantes barridos en otras zonas, que han eliminado matices, brillos y transiciones, la calidad de la pieza es innegable sobre todo por la riqueza de elementos compositivos, de la plasticidad de las formas, del colorido y la calidad del dibujo y de la pintura en las zonas mejor preservadas, como la aureola de querubines en torno a la figura del Paráclito, novedosa fórmula de interpretación de la imagen de la Gloria que trasciende, en la escuela sevillana, a la propia figura de Herrera. En resumen, se trata de un cuadro indispensable para analizar una fase menos conocida de la obra de este gran maestro, pintura clave que se ha de tener en cuenta a la hora de valorar la evolución de la labor de Herrera al marcar claramente la transición entre su pintura juvenil y la fase inmediata de la primera madurez.

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ FLORES, Rafael Valentín/ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: *Divina Alusión. Religión y Religiosidad en la colección de Arte de la Fundación Unicaja, Siglos XVI-XXI*, Unicaja. Málaga, 2018.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Francisco de Herrera el Viejo*, Diputación de Sevilla. Sevilla, 1978.
- . «Herrera el Viejo-Velázquez, ¿una relación imposible?». *Actas del Symposium Internacional de Velázquez* 1999. Sevilla, 2004, pp. 73-86.
- MORETI, Juan José: *Historia de la Muy Noble y muy Leal ciudad de Ronda*. Imprenta de la Equidad. Ronda, 1867.
- NAVARRETE PRIETO, Benito: “La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Phillippe”. *Buletina Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. Emilio y NAVARRETE PRIETO, Benito: *Tres siglos de dibujo sevillano*, Focus. Sevilla, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y NAVARRETE PRIETO, Benito: “Sobre Herrera el Viejo” en *Archivo Español de Arte*, LXIX, 276. Madrid, 1996. p. 365-387
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y NAVARRETE PRIETO, Benito: *De Herrera a Velázquez*, Focus. Sevilla, 2005.
- ROMERO DORADO, Antonio: “Francisco de Herrera el Viejo: un nuevo conjunto de pinturas de su primera etapa”, *Archivo Hispalense*, n° 306-308, T. CI. Sevilla, 2018. pp. 331-355.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique “Una adoración de la Eucaristía de Francisco de Herrera el Viejo”, *Laboratorio de Arte*, n° 14. Sevilla, 2001. pp. 401-404.
- . *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1992.
- . *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 2003.