

Bernardo Lorente Germán: una revisión de su producción e influencias presentes en ella

Bernardo Lorente Germán: A Review of his Production and Influences Present in it

Jesús Porres Benavides

<https://orcid.org/0000-0002-4042-7426>

Universidad Rey Juan Carlos

ESPAÑA

jesus.porres@urjc.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 931-956]

Recibido: 16-07-2022 / Aceptado: 24-09-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.56>

Resumen. Se analizan una serie de obras ya conocidas o inéditas atribuidas o firmadas de Bernardo Lorente Germán. Se estudia también la fortuna crítica del pintor en su época o posterior, así como una serie de datos biográficos, así como su posición en la Sevilla del momento. Entre las obras se estudian también tipos iconográficos que tuvieron éxito en su producción como es *San Miguel arcángel luchando contra el demonio*, la *Divina Pastora* o *San José*.

Palabras clave. Bernardo Lorente Germán; San Miguel; San José; Divina Pastora.

Abstract. Some works already known or unpublished, attributed or signed by Bernardo Lorente Germán are analyzed. The critical fortune of the painter in his time or later is also studied, as well as a biographical data as well as his position in Seville at the time. Among the works, iconographic types that were successful in their production are also studied, such as *Saint Michael the Archangel fighting the devil*, the *Divine Shepherdess* or *Saint Joseph*.

Keywords. Bernardo Lorente Germán; Saint Michael; Saint Joseph; Divine Shepherdess.

En los últimos años se ha investigado y puesto en valor a algunos pintores dieciochescos que hasta ahora habían permanecido en una segunda fila, como es el caso de Bernardo Lorente Germán. Parte de este fenómeno, se debe a una serie

de eventos que se han centrado en la figura de Bartolomé Esteban Murillo y los pintores que, o bien fueron discípulos o seguidores suyos, y que han contribuido a la mencionada profundización. Las exposiciones *Murillo y su estela en Sevilla* del 2017¹, *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora* del año 2019 y una serie de publicaciones como el libro *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores* del año 2018² han venido a ampliar horizontes sobre estos pintores entre los que destacan el mencionado Lorente, Domingo Martínez, Alonso Miguel de Tovar o Juan Ruiz Soriano, considerados murillescos de segunda generación.

Bernardo Lorente Germán fue un pintor que llegó a gozar de notable fama en Andalucía³ en su época, siendo académico de la escuela de San Fernando⁴ y pintor de corte cuando esta residió en Sevilla. Se hizo famoso allí y en Madrid porque «imitaba con buen color y empastado el gusto de Murillo en las tintas». De sus pinturas en colecciones particulares tenemos pruebas documentales, por ejemplo, en la tasación que hace Juan de Dios Fernández en el inventario a la muerte del I marqués de Monteflorido en 1789⁵. En 1797 en el inventario de D. Marcos Antonio de Andueza, comisario real de guerra, también aparecen obras de Lorente Germán⁶.

De la fama en vida de Lorente da prueba la correspondencia habida entre Manuel Rivero, un comerciante ayamontino con negocios en ultramar y su amigo sevillano Faustino Clemente Raquejo, al hacer unas averiguaciones del estado de un encargo realizado por el primero a Domingo Martínez⁷ el cual había muerto. Raquejo le advierte que «el pintor de más fama que hay en esta [ciudad] es un [tal] Germán, hombre mayor que, aunque se ajusta en los liensos, con él fuera la vida perdurable al entregarlos si habían de ser de su mano»⁸, con lo que da a entender que se demoraría aún más en el encargo. Otro testimonio curioso es el del padre del pintor en el testamento que otorgó en 1719, en donde reconocía: «[...] y por el consiguiente declaro que solo tengo la ropa de mi vestir, porque todo lo demás que hay en casa, de pinturas ricas y de valor, alhajas, muebles y ropas es enteramente

1. Comisariada por Benito Navarrete Prieto con motivo del aniversario del nacimiento del genial pintor.

2. Del profesor Enrique Valdivieso González.

3. Gestoso y Pérez da también la pista de haber trabajado en la «iglesia de Baeza y parece que en Úbeda», datos sacados a su vez de los papeles del conde del Águila, como ya se ha citado en numerosos artículos y publicaciones.

4. En Acta de la Junta Ordinaria de 8 de enero de 1756 se le nombra académico de mérito o supernumerario: *Di cuenta de un Memorial de don Bernardo Lorente Germán, profesor de pintura vecino de la ciudad de Sevilla, presentando un cuadro en que con colores está historiado el primer asunto de este arte publicado en el edicto para los premios de este año. Pero al no ajustarse a la letra del concurso, la Junta declaró que no puede ser admitido ni tiene derecho a los premios; pero en atención a la fama notoria de la pericia y singular habilidad del pretendiente, acreditadas en muchas obras que ha dado al público, de las cuales el señor conde de Saceda expuso una a la vista de la Junta, se acordó concederle los honores de Académico de Mérito.* También sabemos cómo preparó un cuadro representando el *primer asunto de pintura* para los premios de este año.

5. Illán Martín, 2006, pp. 96-97.

6. González Gómez y Rojas-Marcos González, 2015, p. 53.

7. Pleguezuelo Hernández, 2005, p. 141.

8. Pleguezuelo Hernández, 2005, p. 143.

del dicho Bernardo Luis, mi hijo, adquirido y ganado por el susodicho con su gran habilidad en el arte de la pintura y su aplicación⁹. Ceán lo describe como «pintor de más genio y de mejores disposiciones que otros andaluces de su tiempo»¹⁰.

No todo fueron parabienes, así por ejemplo en la correspondencia mantenida entre el conde del Águila y Antonio Ponz comenta «se ha granjeado una reputación que no corresponde su dibujo, su invención ni la extravagancia de las actitudes de sus figuras y caracteres. Sus mejores pinturas son en pequeño»¹¹. Esto último es curioso, porque el propio conde poseía algunas obras de Bernardo Lorente entre su colección. Que sepamos tendría al menos dos retratos, el del infante don Felipe fechado en 1730¹² y un retrato del «señor Fernando José de Espinosa»¹³ que pudiera ser el que atribuimos hace un tiempo sin mucho fundamento a Alonso Miguel de Tovar¹⁴ y que ahora se le ha atribuido a Lorente¹⁵. El mismo Ceán Bermúdez comenta de su personalidad «su genio melancólico y su trato de poca franqueza le privaron de lucir su habilidad y su talento»¹⁶. Aunque por otra parte en esa misma correspondencia a Ponz, alaba la técnica de Lorente, de quien escribe «de gran manejo y con gran fuerza y valentía en los toques» refiriéndose a la representación del San Fernando realizado hacia 1730¹⁷.

Quiles recoge una cantidad numerosa de libros en el inventario de los bienes efectuados a la muerte de su esposa en 1738, unos 30 libros, más algún cuaderno y la colección de grabados del orden de seiscientos. Así vemos lo importante que eran los libros ilustrados y las estampas dentro de la labor creativa en los talleres¹⁸. Como reconoce este mismo autor, a los 57 años Lorente sería un anciano y quizás pocos cambios más podrían darse en su biblioteca¹⁹. Pese a ello y como comentan Quiles y Cano no debemos ver un excesivo empeño erudito en Lorente pues «las escasas bibliotecas consignadas entre los bienes de los artistas sevillanos del barroco no tienen otra orientación que la propiamente profesional, la obtención de un soporte teórico y material para la ejecución de las pinturas»²⁰.

9. Quiles García y Cano Rivero, 2006b, p. 97.

10. Ceán Bermúdez, 2016, p. 790.

11. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 198.

12. Porres Benavides, 2019, p. 67.

13. Illán Martín, 2000, p. 138.

14. Porres Benavides, 2020a, p. 144.

15. Agradezco a Jesús Morejón Pazos esta indicación. Ver Cano Rivero, 2021, p. 98.

16. Ceán Bermúdez, 1800, p. 181.

17. Parece ser que el San Fernando que está en la colección Ibarra de Sevilla era el mismo del que había en los mercedarios de Sevilla. En el inventario del Alcázar de 1810 constaba con el núm. 303, «un cuadro de 1 mt. de alto y 3/4 de ancho de S. Fernando». El de la colección Ibarra fechado en 1730 coincide con la pintura inventariada por Cabezas García y Fernández Rojas, 2020, p. 346.

18. Navarrete Prieto, 1998, p. 73.

19. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 202.

20. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 203.

Otros detalles biográficos reseñables son su matrimonio en 1720 con Josefa Navarro, a una edad ciertamente madura para su época con unos 40 años y la dote que esta aporta²¹, así como el arrendamiento de algunas casas que fueron de su propiedad.

Autores como Ignacio Cano Rivero recuerdan que pintores como Lorente Germán no trabajaban solos, sino que contaban con unos talleres relativamente grandes, donde muchas veces el maestro realizaba el proyecto inicial de las obras y participaba más o menos dependiendo de la importancia del sitio a donde fueran destinadas. Esto era especialmente relevante a la hora de hacer frente a grandes encargos como las series o ciclos de temática de vidas de santos, la pasión o vida de Cristo o María o las archiconocidas pinturas de «Divinas Pastoras». Cuando Ceán Bermúdez habla de las Pastoras que pinta dice «que le honra porque algunas tienen merito»²² con lo que también supone que otras serían prototipos repetidos por encargo sin mucho éxito «no tanto otros cuadros de diferentes asuntos, porque además de ser plagiarlo, dio en pintar sus sombras con espalto, que los ennegrecido demasiado y son muy desagradables a la vista».

Dentro del taller tan extenso que se supone que tuvo, sobre todo para abastecer la demanda, Fernando Quiles ha demostrado la existencia de un hermano también pintor de Bernardo Lorente, llamado Luis Germán²³.

Como comenta Ana Aranda Bernal, a veces podemos observar unos desniveles de calidad, lo que podría explicarse por el exceso de trabajo en el taller, situación que sólo le permitiría esmerarse en determinadas obras²⁴. Ceán Bermúdez dice que falleció a los setenta y dos años y dejó varias obras en los templos y conventos y «muchos discípulos»²⁵. Gestoso y Pérez señala que se enterró en San Juan de la Palma²⁶ en 1759 a la edad de 78 años, aunque según Ceán Bermúdez falleció en 1757²⁷.

Quiles ha visto en el origen granadino del padre la posible cercanía de estilo de Pedro Atanasio Bocanegra, de la que pudo haber tomado la gama cromática terrosa²⁸.

21. Sobre todo, como era normal describe ajuar de vestir algunas joyas, algo de mobiliario y 9570 reales al contado.

22. Ceán Bermúdez, 1800, p. 791.

23. Vecino de la collación de San Lorenzo y marido de Tomasa Manuela García, recibe de la casa hospital de la Misericordia una dote de 18.750 reales (Quiles, 1990, p. 137). También se cita una serie de cambios de casas posteriores. Otro hermano que cita Quiles es un tal Juan Francisco Lorente, sargento de caballería en el regimiento de Orán.

24. Aranda Bernal, «Bernardo Lorente Germán».

25. Ceán Bermúdez, 2016, p. 791.

26. La iglesia de cuya capilla mayor eran patronos los condes del Águila. Ver Porres Benavides, 2020a, p. 135.

27. Gestoso y Pérez, 1899, p. 336.

28. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 201.

OBRAS INÉDITAS, CONOCIDAS Y REVISIONES

En un inventario del antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual museo de Bellas Artes se describe «En dicha capilla de reliquias hay una lámina con el niño al pecho, el dibujo de don Domingo Martínez, el colorido de don Bernardo Germán con su moldura dorada», con lo que confirmaríamos el comentario de Ceán Bermúdez acerca de la colaboración entre ambos pintores. Aunque Cano Rivero reconoce que Lorente «tuvo en Domingo Martínez ante todo un rival que le privó de los grandes contratos artísticos del momento», por lo que tuvo que buscar alternativas para poder competir con él, entre otros atender a la creciente necesidad de retratos y convertir las pinturas de las pastoras en «un fenómeno de masas»²⁹.

Conocemos también de la labor como restaurador de Lorente. Así en el mismo inventario del convento, pero en otra capilla, en este caso la de la Expiración dice «En dicha capilla [...] un lienzo apaisado de nuestra señora con el niño en los brazos huyendo a Egipto, es muy buena y esta retocada de don Bernardo Germán»³⁰.

Hace poco ha salido al mercado una pintura de la Virgen de la Merced [Fig. 1] del tipo «trampantojo a lo divino», como lo denominara Pérez Sánchez, de los que realizó varios para estandartes procesionales o como pinturas devocionales (ya estudiados en otros artículos). Se trata de la representación de la «Virgen del Coro» o «La Comendadora» por presidir el coro de la iglesia de la Merced Calzada citada anteriormente. La Virgen aparece sedente, sobre un sillón barroco con penacho representado con todo detalle, que descansa sobre una nube de ángeles³¹. En esta pintura, Lorente ha puesto en la virgen el rostro prototípico suyo con esos iris tan pronunciados en la pupila, así como la forma del rostro o los labios. Curiosamente, aunque la imagen original esta tallada completamente, esta tiene algunos detalles que nos inducen a pensar que es de tipo vestidera, como los puños de encaje o las joyas que la adornan. Esta pintura proviene de la colección del marqués de Villapánés en su palacio de Sevilla³² según fuentes orales, aunque anteriormente provenía de comercio barcelonés.

29. Cano Rivero, 2021, p. 105.

30. Gestoso y Pérez, 1899, p. 357.

31. Aunque López Martínez atribuía la escultura a Jerónimo Hernández, Antonio Torreón Díaz retrasó su hechura hasta 1735, atribuyéndola a José Montes de Oca. También anteriormente Ceán Bermúdez la recoge en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) como obra segura de José Montesdoca junto al grupo de los Servitas. Según Álvaro Dávila Armero del Arenal, «Las cabezas de los querubines, el hoyuelo de la barbilla y el rostro maduro de la Virgen hacen segura la atribución de dicha imagen a José Montes de Oca» (2005, p. 276).

32. Fue construido en el año 1728 para residencia del almirante Manuel López Pintado.



Figura 1. *Virgen de la Merced o «Virgen del Coro»*, Bernardo Lorente Germán, Mercado de Arte

En la iglesia de la Virgen de la Granada de Llerena se ha encontrado una pintura de la esta advocación³³ [Fig. 2] tal y como se apareció a un sacerdote en la Edad Media y a un pastor según cuentan las crónicas: «Desapareció con esto la visión y el virtuoso sacerdote reparó, que entre las ramas de un granado se dejaba ver una imagen de Nuestra Señora sentada, con el Niño Jesús y una granada en la mano»³⁴. Se trata de otro *trampantojo a lo divino* con un retrato del clérigo, en este caso un trinitario con las manos recogidas en oración y mirando al espectador del que sale una filacteria de su boca con la oración «*Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genetrix; nostras deprecationes ne despicias*» ('Bajo tu amparo...') y que pudiera tratarse de un retrato real de algún donante. Hay detalles característicos que evidencian el estilo de Lorente como las ovejitas, tan repetidas en sus múltiples composiciones pastoreñas o el tratamiento del pastor. Esta obra se suma a la ya dada a conocer de *La aparición de la Virgen con el Niño a San Juan Nepomuceno* en la iglesia de Santiago de la misma localidad, fechada y firmada en 1749³⁵.

33. Agradecemos a Luis Garrain Villa la información aportada. El cuadro mide aproximadamente 1,30 x 1 m.

34. Montero Santarén, 1900, pp. 33-35.

35. Porres Benavides, 2020b, p. 292.



Figura 2. *Virgen de la Granada*, Bernardo Lorente Germán, iglesia de la Virgen de la Granada, Llerena (Badajoz). © José Escalera

Entre la producción de Lorente también destacan por su calidad técnica sus trampantojos “profanos” y bodegones³⁶ que denotan un estudio atento de lo flamenco y holandés. Los dos lienzos firmados que posee el Museo del Louvre fueron los primeros en conocerse de esta temática y están resueltos con dibujos, pinturas y enseres a modo de «rincón de taller»³⁷. De parecido carácter es el Trampantojo de la colección de la Academia de San Fernando³⁸.

Las *Alegorías del vino y del tabaco*, pintadas entre 1730 y 1740 de dicho museo del Louvre son magníficas, probablemente formaron parte de una serie dedicada a los cinco sentidos, en este caso, aluden al gusto y el olfato. Igual esmero en su ejecución se observa en la mencionada *Alacena abierta* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Esta alacena procedente de una colección sevi-

36. Pleguezuelo Hernández, 2000, pp. 155-162. También se puede consultar Toyoda, 2021.

37. En uno de ellos el grabado fijado a la pared está firmado por Pedro Campolargo, pintor y grabador flamenco que trabajó en Amberes y luego en Sevilla antes de 1640 y las inscripciones latinas hacen referencia a una vida virtuosa y piadosa.

38. Núm. de inventario 1447.

llana³⁹ evoca un refinamiento de un interior acomodado en la Sevilla dieciochesca, cuyo propietario hace guardar bajo llave vasijas y objetos de cierto valor. Las botellas de vidrio y la vajilla de peltre son habituales en estos ajuares, pero a su lado vemos dos finas copas de cristal de tipo veneciano, un collar de coral y dos jarras de plata repujada adornado con escenas de la Antigüedad clásica con elegantes gallones. Por el inventario sabemos que la reina Isabel de Farnesio poseía «otra pintura en lienzo de autor sevillano, una alacena con puerta entreabierta, en la cual hay colgada distintas estampas, una pluma blanca, y abajo en el marco, un cuchillo»⁴⁰ que bien pudiera tratarse de un cuadro similar encargado a Lorente durante la estancia sevillana. Muy interesante también es el lienzo *Partituras, dos paisajes y una espiga de trigo en un estante, un redondel con una escena de género*⁴¹.

Valdivieso González, en relación con los trampantojos que realiza Lorente, supone que debió existir algún contacto o relación de la cultura pictórica sevillana con la corriente europea en donde se crearon cuadros de temática similar. También afirma que es muy posible que conociera la obra de los flamencos Cornelis Norbertus Gysbrechts o Gijsbrechts⁴² y su hijo Franciscus, anteriores a su generación y que tuviera referencia de la creatividad del trampantojo en Italia en aquella época procedente de Benedetto Sartori⁴³.

Por último, muy interesante es una *Vanitas con calavera, libros, florero, candelero y objetos del arte de la pintura* conservada en una colección particular⁴⁴ que la pone en relación con otras vanitas barrocas como la de Jan Davidsz de Heem del Museo de Estocolmo o la *vanitas* realizada por Pieter Claesz (Mauritshuis La Haya). La temática de este género se relaciona con un pasaje del *Eclesiastés* (1, 2): «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» («vanidad de vanidades y todo es vanidad»). Entre los atributos están el cráneo y las rosas como símbolo de lo pasajero y los libros maltratados como símbolo del conocimiento irrelevante. Más sorprendente resulta su interés por las representaciones mitológicas, de las que se conservan dos ejemplos en el Museo Soumaya de Méjico, *El rapto de Europa* y *El triunfo de Anfitrite*, escenas inspiradas en las obras de Cartari.

Dentro de la temática religiosa, había una serie de la vida de la Virgen en una colección particular sevillana. Esta serie fue dada a conocer por Milicua en 1961 cuando se encontraba en la colección sevillana de Gómez del Castillo. Entonces estaban los seis (*Adoración de los Reyes, la Purificación, la Circuncisión, la Huida a*

39. En 1991 se vendió otro trampantojo en una casa de subastas en Chicago, la casa Leslie Hidman Auctionners, por 3.600 dólares y volvió a salir en Durán en 1992 con el núm. de lote 31 a 350.000 pesetas. Ver Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 238.

40. Cano Rivero, 2021, p. 106.

41. Mide 64,1 x 45,1 cm. Vendido el 5 de noviembre de 2009 en Christie's Londres.

42. Cornelis Norbertus Gysbrechts o Gijsbrechts (Amberes, 1630-1675). Así, por ejemplo, es muy interesante comparar sus trampantojos realizados con casi un siglo de anticipación. Por ejemplo, algunas de sus *vanitas* con puertas de alacenas de madera o elementos como cartas o grabados en estas obras.

43. Valdivieso González y Pleguezuelo Hernández, 2007, p. 272 (en Porres Benavides, 2019, p. 63). También hay precedentes en el ámbito italiano como la obra *Gabinetto di curiosità* («Gabinete de curiosidades») del pintor veneciano Andrea Domenico Remps (1620-1699).

44. Subastado anteriormente en subastas Isbilia en 2015. Mide 47,7 x 56,6 cm.

Egipto, la Presentación de Jesús en el templo y la Dormición de la Virgen). Angulo posteriormente identifica cuatro de ellas firmadas (*Purificación de la Virgen y presentación al templo* y la escena de *La muerte de la Virgen*, en Barcelona, luego en el anticuario Arturo Ramón⁴⁵). Posteriormente las cita Angulo⁴⁶: «Han salido recientemente a subasta dos de ellos»⁴⁷ y están firmados y fechados en el registro inferior «Lorente Germán faciebat Hispalis año 1733». Como afirman Quiles García y Cano Rivero, el hecho de que aparezca la firma con la referencia toponímica «Hispalis» podría estar documentando un encargo cortesano o efectuado por alguien afín a ese medio y estar destinado a salir de la ciudad. Este es el caso de la *Purificación* en la contrahuella o frente del primer peldaño de la escalera, en el de la *Muerte de la Virgen* en el suelo ajedrezado se aprecia una firma ilegible, pero se puede distinguir la fecha 1733.

En los últimos años hemos podido identificar una gran cantidad de pinturas con la iconografía del príncipe de las milicias celestiales. Dentro de este número de imágenes de San Miguel las encontramos de gran tamaño como el ya estudiado de la catedral de Jaén⁴⁸ o el de la catedral de Baeza en la capilla de San Miguel o de los Arcedianos, que parece ser un poco anterior, en este caso de formato rectangular frente al ovalado que tiene el giennense⁴⁹. No hace mucho encontramos un *San Miguel luchando contra el demonio* en el comercio madrileño⁵⁰, parecido a otro que se subastó en Subastas Segre (Madrid) en junio de 2009⁵¹ o el de la galería de José de la Mano (Madrid)⁵², procedente de una colección particular de Mallorca⁵³.

También recordar el gran arcángel *San Miguel* que vendía la galería Coll y Cortes. De muchísima calidad este, aunque recuerda en la composición —no exactamente el formato, pues no es ovalado sino cuadrangular, pero con remate semicircular⁵⁴— al de la catedral de Jaén. Es de mucha más calidad que el anterior, fechado y firmado en 1757, una fecha muy avanzada en la que el artista tendría cerca de 77 años y dos años antes de morir, y en el que seguramente necesitó la ayuda de colaboradores de su taller⁵⁵. Representa al arcángel guerrero en el cielo luchando contra Lucifer y todos los demás demonios.

45. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 240.

46. Angulo Iñiguez y Molina, 1975, p. 26.

47. Fernando Durán en subasta 448 (julio de 2020) con los lotes 948 y 949. Medidas: 53 x 93 cm.

48. Mide 3,5 x 4,4 m.

49. En bibliografía antigua, ambos fueron atribuidos a Pancorbo. Así por ejemplo Sánchez Concha lo pone en su obra y tesis doctoral *Pinturas de caballete de la catedral de Baeza* (2003, p. 38), quien a su vez se basa en una guía de Úbeda y Baeza publicada en 1995 no demasiado rigurosa; si bien es Arturo Aragón Moriana quien encuentra en 1991 la firma de Bernardo Lorente en el lienzo (1991, p. 47). Lorite Cruz en 2010 ya nombra a ambas como pertenecientes a este artista en su tesis doctoral (pp. 488-496).

50. Se vendió en Alcalá Subastas (Madrid) en febrero de 2013. Es un óleo sobre lienzo de 64,6 x 51 cm

51. Con medidas 41 x 31 cm.

52. Fechado ilegible «173...».

53. Con medidas 46 x 40 cm.

54. Mide 310 x 198 cm. Sobre este se ha publicado recientemente el trabajo de Muñoz Nieto, 2021, con lo que se ha demostrado su origen en el convento de Santa Isabel de Madrid.

55. Valdivieso González, 2012, p. 238.

Según Valdivieso González, el artista ha utilizado probablemente un grabado que se sacó a la pintura de Frans Floris de *San Miguel luchando contra los ángeles rebeldes* realizada en 1554 y actualmente en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes⁵⁶. También es normal que para componer esta obra se basara en otras como por ejemplo la realizada por Cornelius Galle sobre una pintura de Peter Paul Rubens o la pintura de Luca Giordano realizada hacia 1666, y conservada en el Kunsthistorisches Museum, Viena [Fig. 3] donde efectivamente se aprecian unas actitudes muy teatrales y una especie de paso de baile en la figura de San Miguel.



Figura 3. *San Miguel*, Luca Giordano, hacia 1666, Kunsthistorisches Museum, Viena

56. Porres Benavides, 2019, p. 74.

En la iglesia de Santo Domingo de Osuna⁵⁷ tenemos otro *San Miguel* [Fig. 4]⁵⁸, que tiene bastante relación con los anteriormente comentados y que sin duda es obra de Lorente Germán. Este San Miguel Arcángel muy dinámico recuerda a otros anteriores como el de la catedral de Jaén o el que estuvo en la galería de José de la Mano citado anteriormente. También en cierta medida recuerda en cuanto a la vestimenta y el dragón e incluso el fondo al realizado por Juan de Valdés Leal hoy en el museo del Prado realizado hacia 1655 o el del Carmen de Córdoba. San Miguel está sobre el demonio que se retuerce de su presencia y grácilmente balancea sus brazos, cuya mano derecha señala el cielo con las consabidas iniciales (Q S D) *quis sicut Deus?*, está vestido con una bella túnica con bordados en oro, un manto rojo y un espectacular casco con plumas en su cabeza.



Figura 4. *San Miguel*, Bernardo Lorente Germán, iglesia de Santo Domingo de Osuna. © Antonio Morón

57. Una fundación religiosa llevada a cabo por el IV conde de Ureña, entre 1531 y 1547. Sobre esta iglesia se puede leer el trabajo de Morón Carmona, 2018, al que agradecemos el envío de las fotografías.

58. Mide 1,50 x 1 m.

En esta misma iglesia hay una pintura de un estandarte de gala de la cofradía del Rosario. Esta hermandad se fundó a finales del xvi y tuvo entre sus devotos a don Pedro Téllez Girón y Velasco, III duque de Osuna. El estandarte según Santos Márquez es de hacia 1740⁵⁹ y está bordado en oro sobre terciopelo rojo. En el centro tiene una pintura con el tema *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo y Santa Rosa de Lima* [Fig. 5], que aparece con corona de flores, sustituyendo a Santa Catalina en el tándem tradicional a los lados de la Virgen del Rosario como aparece en la *Madona de Pompei* (Nápoles). La obra recuerda a otras composiciones como la *Virgen con el Niño*, *Santa Rosa y Santo Domingo*, en comercio de arte⁶⁰ o la *Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz* del Palacio de Viana en Córdoba⁶¹.



Figura 5. *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo y Santa Rosa*, Bernardo Lorente Germán, iglesia de Santo Domingo de Osuna. © Antonio Morón

59. Santos Márquez, 2016, p. 106.

60. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 238. Óleo sobre lienzo, mide 76 x 56 cm. Subastado por última vez en Durán en 1996.

61. Valdivieso González y Martínez del Valle, 2017, pp. 122-123.

Existe otro⁶² *San Miguel* que ya conocía Angulo y es parecido al vendido en comercio y que conocemos gracias a una fotografía procedente de su archivo personal actualmente en la Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus). Quizás las diferencias más notables están en lo acabado de algunas zonas, la actitud del demonio, que no tiene nada que ver con el proyectado para la capilla de la catedral de Jaén y el mantolín que aquí vuela alrededor de este. No sabemos si éste o uno muy parecido fue dado a conocer por Milicua y recogido por Angulo en la colección Antonio Castejón y posteriormente en comercio de arte en Madrid⁶³.

Por último, en los últimos años ha sido localizado otro *San Miguel* de Lorente en la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Bailén ahora dispuestos en el retablo de la Virgen de Zocueca, quizás de los pocos bienes de la iglesia que no fueron destruidos en 1936 junto con el *San Dimas* de Juan Pascual de Mena. El *San Miguel* [Fig. 6] en formato de cornucopia ovalada hace pareja con un *San Antonio* y probablemente por su pequeño tamaño y porque estaban situados en los pilares del presbiterio no se quemaron⁶⁴.



Figura 6. *San Miguel*, Bernardo Lorente Germán, iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Bailén (Jaén)

62. Al dorso de la fotografía pone: «Un san Miguel con demonio "antiguo alemán casado, galería Gruerer».

63. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 246. Estaba firmado «Berdo German/173 [...] parece que estuvo en la colección Antonio Castejón».

64. Lendínez Padilla y Villar Lijarcio, 2018, p. 104. Mide 25 x 40 cm. Ver Lijarcio Medina, 2015, pp. 101-102. Agradezco a José Joaquín Quesada la información aportada.

En el Hospital del Pozo Santo sevillano, fundado en 1667 por iniciativa de las religiosas Marta de Jesús Carrillo y Beatriz Jerónima de la Concepción, Terciarias Franciscanas, se conservan una serie de ángeles que ya estudió en los años setenta José Hernández Díaz. Esta serie anteriormente estuvo en la capilla y ropería de dicho hospital y actualmente se encuentra en el museo del convento. De esta serie atribuible a pintores de la estela de Francisco de Zurbarán como Bernabé de Ayala se desvincula un San Miguel que podría atribuirse también a Lorente⁶⁵. Éste está representado de pie y no en un celaje o actitud de batalla como la mayoría de los anteriormente descritos, adaptándose a la serie zurbaranesca, en formato de retratos de cuerpo entero⁶⁶. Hay algunos detalles como el casco de plumas, la vestimenta o incluso el rostro que recuerdan al de Osuna [Fig. 7].



Figura 7. *San Miguel*, Bernardo Lorente Germán ¿?, Hospital del Pozo Santo, Sevilla

65. Mide 1,85 x 1,07 m. Hernández Díaz (1973, p. 66) comenta: «colores rojos y verdes, muy sucia la pintura. Letras Q[uis] S[icut] D[eus]» y añade la pregunta «... de la misma época?».

66. Agradezco a la hermana Sacramento las fotografías aportadas.

De la iconografía de San José podemos destacar algunos de medio cuerpo como el que dan a conocer Cano García y Quiles Rivero procedente de la sala Retiro de Madrid⁶⁷, donde el niño de una manera grácil acaricia la barba de su padre. El niño ciertamente es uno de esos tipos de Lorente con los parpados abultados y la naricilla y la boca siluetada en negro. Otra obra que se podría atribuir con alguna reserva fue el que se vendió en la subasta de Ansorena⁶⁸, y otro en subastas Segre⁶⁹. Aquí básicamente se versiona el *San José con el Niño Jesús en brazos* de Murillo del Museo Lázaro Galdiano (Madrid), u otras versiones como la que vendió la casa de subastas Christie's en diciembre de 2016, *San José y el Niño Jesús* proveniente del Museo John and Mable Ringling en Sarasota, Florida, después versionado por Esteban Márquez y conservado en Woodburn (Inskipp-Hawkins)⁷⁰.

Otra obra interesantísima que ya conocía Angulo al menos por fotografía⁷¹, es un *San José* sedente de cuerpo entero con el niño en su regazo [Fig. 8], que aparece mirando al espectador bendiciendo, destacando la actitud entrañable del santo mirando a su hijo. La obra tiene un paisaje de ruinas al fondo y un bello celaje, en cuyo ángulo izquierdo parecen bajar un grupo de ángeles que contemplan la tierna escena.

Dos obras de Lorente con el tema de la Divina Pastora⁷² han sido dadas a conocer recientemente por Álvaro Román Villalón⁷³, aunque citándolas como obra sevillana del siglo XVIII. Una sería el cuadro de la Divina Pastora que él citaba en los capuchinos de Valencia y ahora está en colección particular madrileña⁷⁴ [Fig. 9] y otra es una pintura para estandarte en el museo del Convento de las Santas Justa y Rufina, Capuchinos de Sevilla. De la primera podemos destacar la gran calidad compositiva que tiene, alejándose de las habituales composiciones pastoreñas de Lorente, recreando una atmosfera rococó en donde la virgen se encuentra delicadamente girada hacia la derecha contemplando a su rebaño mientras con la mano izquierda da de comer una rosa a una oveja. Esta pintura es quizás, una de las representaciones más afortunadas de esta advocación⁷⁵, quizás solo comparable a la que pintó Tovar hoy en el Museo del Prado.

67. Subastado en diciembre de 1994 con el lote 16, subastado luego en subastas Segre en 2008.

68. Subastado en diciembre de 2020 con el lote 93.

69. Medía 106,5 x 82,5 cm; 119,5 x 95,5 cm (con marco).

70. Colección Archibald McLellan, comprada, 1856.

71. Detrás de la foto aparece «restauradora amiga de Isabel Mateo». Se agradece a Roberto Alonso y a Anabel Morillo la consulta de los fondos documentales.

72. El primero en estudiar el tema fue Cavestany en 1945. Quiles García y Cano Rivero (2006, p. 235) citan una *Pastora con Niño* en Sala Pares de Barcelona, firmada.

73. Román Villalón, 2012.

74. Subasta de diciembre 2021, lote 830. En el catálogo apareció con la atribución a Lorente Germán. Agradecemos a Caritina Martínez de la Rasilla de Subastas Alcalá la gestión para poder publicar la obra. La obra mide 128 x 149 cm. En el reverso inscrito a tinta en el lienzo: «894-5/23». Curiosamente tenía una cartela en el marco con antigua atribución a Espinal.

75. Sobre este tema se puede ver Porres Benavides, 2017.



Figura 8. *San José con el Niño Jesús*, Bernardo Lorente Germán, colección particular. © Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus)



Figura 9. *Divina Pastora*, Bernardo Lorente Germán, colección particular. © Subastas Alcalá

Un cuadro interesante en el que se aprecia claramente la relación de Lorente con Murillo es la copia de la *Virgen de Belén* de Murillo firmada en colección particular de Olivares (Sevilla), que ya dio a conocer Angulo hace unos años⁷⁶ [Fig. 10]. Una *Virgen de Belén* de Murillo se vendió hace unos años en la Sala Isbilya de Sevilla⁷⁷ y efectivamente vemos que esta versión de Lorente sigue más o menos fielmente la original. Valdivieso González también recuerda que existe un original de este mismo tema en una colección particular en San Francisco (Estados Unidos) que, durante muchos años, estuvo en la Norton Simon Foundation de Pasadena. Este modelo tipológico tampoco era original de Murillo, sino que lo inventó Ribera y luego popularizó Antonio del Castillo⁷⁸. Lo interesante es que, aunque Lorente copie la composición, el rostro del niño es muy prototípico de los cuadros de Lorente, algo menos el rostro de la madre.



Figura 10. *Virgen de Belén*, Bernardo Lorente Germán, colección particular.
© Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus)

76. Angulo Íñiguez, 1975; Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 232.

77. Isbilya Subastas de Arte, 8 y 9 de mayo de 2018.

78. Magdaleno Granja, 2020, pp. 70-75.

Hace un tiempo dimos a conocer una *Virgen de la Servilleta*⁷⁹ subastada en una casa alemana⁸⁰. Aunque esta obra era una copia más fiel, la que damos a conocer ahora la identificó Diego Angulo en una colección italiana⁸¹ [Fig. 11] y tiene ciertamente más calidad que esta anterior. El niño Jesús es uno de esos prototipos de Lorente y la virgen tiene algo de las características femeninas de Lorente como los ojos saltones. De otra versión de obras marianas de Murillo se dio a conocer la *Virgen de la Faja*⁸² en la exposición *Murillo y su estela en Sevilla* de una colección particular madrileña. Ahora ha salido al mercado una versión más pequeña⁸³ del anterior y sin la calidad de aquella [Fig. 12].



Figura 11. *Virgen de la Servilleta*, Bernardo Lorente Germán, colección particular.
© Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus)

79. Porres Benavides, 2019, p. 65.

80. Subasta de marzo de 2017, Auctionata Havelstudios Berlín.

81. Al dorso de la fotografía que se encuentra Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fundación Focus Abengoa de Sevilla pone: «avda. Luigi Bugatti, Viale Campanie 29, Milano».

82. Quesada, José María, ficha catalográfica de *Virgen de la Faja* en Navarrete Prieto, 2017, pp. 36-37.

83. Lote 35275684 en Subastas Sedart, septiembre de 2022, catalogado como «Escuela andaluza; seguidor de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682); siglo XVIII».



Figura 12. *Virgen de la Faja*, Bernardo Lorente Germán y taller, colección particular.

Para que se vea por ejemplo esta relación entre Lorente y Murillo y como a los murillistas o murillescos se les han atribuido algunas obras como si fueran de él. En el siglo xx, el propietario de una pintura de una Inmaculada⁸⁴ [Fig. 13], cuando se la da a conocer a Diego Angulo, afirma: «me complace adjuntarle la fotografía de cuadro que considero que es de Murillo y de los buenos».

84. La fotografía trae una anotación en la parte trasera, quizás del propio Diego Angulo, que pone: «inmaculada de Alejandro Gummá Castelló, conde de Salvatierra, barna. los ángeles sí parecen de él».



Figura 13. *Inmaculada*, Bernardo Lorente Germán, colección particular. © Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus)

Efectivamente la obra tiene algunos nexos compositivos con obras de Murillo como la denominada *Inmaculada Concepción de la media luna* del Prado realizada hacia 1660/1665, como es la disposición de la figura un poco girada hacia la derecha, aunque con la cabeza hacia la izquierda. Aquí en cambio la cabeza la ha girado casi en tres cuartos, la disposición de brazos, túnica y manto también es similar, aunque en la de Murillo el manto se despega más de la figura y está volando más independientemente. También tiene cierto parecido con la denominada *Inmaculada Concepción Esquilache* (en el Museo del Hermitage) y realizada hacia 1645. Es verdad que, aunque en los angelitos no vemos una copia mimética de los suyos, pero si observamos esa disposición juguetona de estos y en dialogo entre unos y otros. Una Adoración de los Pastores (atribuido a Murillo) actualmente en São Paulo en la Colección W. Simonsen. Algunas obras no sabemos dónde se encuentran actualmente, pero otras fueron citadas fugazmente, por ejemplo, la *Anunciación* que publicó⁸⁵ Antonio de la Banda en una colección privada de Cádiz; otras por ejemplo las tenía Diego Angulo localizadas y fotografiadas, como la *Sagrada Familia* firmada y fechada en 1748 [Fig. 14]⁸⁶.

85. Banda y Vargas, 1982, p. 64.

86. Fue citada en Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 238.



Figura 14. *Sagrada Familia*, Bernardo Lorente Germán, colección particular. © Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus).

Esta obra de extraordinaria calidad tiene cierto parecido con otras que dimos a conocer anteriormente, como la que salió a mercado hace unos años⁸⁷ del mismo tema. Aquí la virgen sedente muestra al niño de pie en actitud de diálogo con su abuela y San Joaquín que están arrodillados alrededor del divino grupo, al igual que San José que esta al otro lado en la composición.

Por último, es interesante reseñar como llegaron obras de Lorente a poblaciones lejanas de la urbe sevillana como Ceuta. Allí durante el episcopado de Andrés Mayoral (1731-1737), se encargaron dichas obras. Mayoral que había sido canónigo lectoral en Sevilla y donde seguramente contactó con Lorente, se dedicó a reconstruir la catedral de Ceuta y a él se debe la obra del retablo de la capilla del Sagrario, también encargado en Sevilla, y en donde está su escudo. De las tres obras encargadas «al mejor pintor que entonces había en Sevilla» (aunque no se cita su nombre), *El martirio de San Andrés*, *Santo Tomás de Villanueva* [Fig. 15] y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso de Toledo*, se conservan solo los dos últimos en los pies de las naves laterales de la catedral. Al pie del cuadro de San Ildefonso

87. Porres Benavides, 2020b, p. 291.

se puede leer la firma: «Bern. Dus. Lorente Germán: faciebat, 1736»⁸⁸. Costaron 100 pesos cada uno; más 4.517 reales vellón y 22 maravedíes según cuentas de fábrica⁸⁹. En el cuadro de la *Imposición de la casulla*, la Virgen recuerda a prototipos murillescos y el ángel que está mirando al espectador con los atributos del obispo de Toledo lo plantea Lorente en otras obras suyas. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna entre los pobres* es una copia más o menos libre del mismo cuadro de Murillo pintado en 1678 para los Capuchinos y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Figura 15. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo alimentos a los pobres*, Bernardo Lorente Germán, catedral de Ceuta

88. Ros y Calaf, 2017, pp. 186 y 187.

89. Ros y Calaf, 2017, p. 187.

En una colección sevillana se ha encontrado un cuadro que representa los tres mártires jesuitas de Nagasaki, Pablo Miki, Diego Kisai y Juan de Gotó⁹⁰. En ella se puede ver los tres santos representados de busto mirando hacia el cielo y quizás momentos antes del martirio. Aunque es una obra menor en cuanto formato y composición se puede ver en los rostros características propias de Lorente como el famoso "espalto" utilizado sobre todo en sus rostros masculinos.

CONCLUSIÓN

Viendo la gran cantidad de obras recientemente aparecidas adjudicables al entorno de Lorente, podemos afirmar que éste debía contar con un gran taller donde realizaría obras de calidad diversa y algunas de mucha demanda como las *Divinas Pastoras*. Valdivieso González señala que algunas obras evidencian la enorme desigualdad existente dentro de la producción del autor «puesto que al lado de obras de un digno nivel hubo de dedicarse a la ejecución de pinturas de carácter menor de escaso precio y, por lo tanto, de escasa calidad artística»⁹¹. Aparte de la producción de pastoras, se ha apreciado que el artista fomentó o trabajó a demanda otras devociones como *San Miguel*, *San José* o pinturas de esculturas con mucha devoción en localidades de Andalucía y del sur de Extremadura.

También es interesante resaltar como Lorente, quizás gracias a sus contactos con otros pintores de la corte, especialmente cuando esta estuvo en Sevilla, a disponer de repertorios de grabados o a posibles viajes a Madrid, estuvo en contacto con corrientes artísticas activas en el resto de Europa, como podemos apreciar por ejemplo en sus trampantojos de naturalezas muertas o en las pinturas mitológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Ñíguez, Diego, *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1975.
- Aragón Moriana, Arturo, «Noticias en torno a Bernardo Lorente Germán», *Senda de los Huertos*, 22, 1991, p. 47.
- Aranda Bernal, Ana, «Bernardo Lorente Germán», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Bibliográfico electrónico*, <http://dbe.rah.es/biografias/24348/bernardo-lorente-german>.
- Banda y Vargas, Antonio de la (et al.), *Murillo y su escuela en Cádiz*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1982.
- Cabezas García, Álvaro, y Matilde Fernández Rojas, «La Memoria de las admirables pinturas... El arte de los mercedarios en Sevilla», *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 13, 2020, pp. 341-364.

90. Mide 54 x 74 cm (ancho por alto). Agradezco a las hermanas Vilas Villa el haber podido estudiar la obra.

91. Valdivieso González, 2018, p. 169.

- Cavestany, Julio, «El pintor de las Pastoras», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XVI, 1945, pp. 107-111.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK, 2016.
- Cano Rivero, Ignacio, «Pintores y cortesanos en Sevilla en los inicios de la devoción a la Divina Pastora», en *Divina Pastora de Cantillana. Tres siglos de una devoción*, coord. Jesús Morejón, Sevilla, Pontificia y Real Franciscana Hermandad de la Divina Pastora de las Almas Santo Rosario y Redil Pastoreño, 2021, pp. 96-110.
- Dávila Armero del Arenal, Álvaro, «Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca», *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, pp. 265-281.
- González Gómez, Juan Miguel, y Jesús Rojas-Marcos González, *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2015.
- Gestoso y Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, en la oficina de *La Andalucía Moderna*, 1899.
- Hernández Díaz, José, «Obras artísticas hispalenses de los Siglos de Oro», *Estudios de arte sevillano, Boletín de Bellas artes*, número extraordinario, 1973, pp. 61-72.
- Illán Martín, Magdalena, «La colección pictórica del Conde del Águila», *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 123-151.
- Illán Martín, Magdalena, *Noticias de pintura (1780-1800)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006.
- Lendínez Padilla, Juan Pedro, y Juan José Villar Lijarcio, «Iconoclastia religiosa en Bailén: la destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil», *Locvber. Revista científica de patrimonio*, 2, 2018, pp. 73-116.
- Lijarcio Medina, Sebastián, *Aproximación histórico-artística al templo parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación de Bailén*, Bailén (Jaén), Instituto de Estudios Bailablenses / Ediciones Reding, 2015.
- Lorite Cruz, Pablo Jesús, *Iconografía de San Miguel en la Diócesis de Baeza, Jaén*, Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2010.
- Magdaleno Granja, Rocío, «Cuando Murillo copiaba a Ribera», *Ars Magazine. Revista de arte y coleccionismo*, 48, 2020, pp. 70-75.
- Montero Santarán, Eulogio, *Monografía histórico-descriptiva de la ciudad de Llerena*, Llerena, Centro de Iniciativas y Turismo de Llerena, 1900.
- Morón Carmona, Antonio, «Ordo Praedicatorum: la colección museográfica de la iglesia de Santo Domingo de Osuna», *Laboratorio de Arte*, 30, 2018, pp. 85-104.

- Muñoz Nieto, Enrique, «Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras», *BSAA arte*, 87, 2021, pp. 199-213.
- Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del arte hispánico, 1998.
- Navarrete Prieto, Benito, *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla / ICAS, 2017.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso, «"Alhajas pobres y humildes" de un nuevo trampantojo sevillano», *Archivo hispalense*, 252, 83, 2000, pp. 155-162.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo xviii*, Huelva, Diputación de Huelva, 2005.
- Porres Benavides, Jesús, «La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo xviii», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 33, 2017, pp. 37-59.
- Porres Benavides, Jesús, «La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, 2019, pp. 289-293.
- Porres Benavides, Jesús, «El condado del Águila y su recuperación en el siglo xix», *Librosdelacorte*, 20, 2020a, pp. 129-151.
- Porres Benavides, Jesús, «Nuevas adiciones al catálogo de Bernardo Lorente Germán», *Boletín de arte*, 41, 2020b, pp. 289-293.
- Quiles García, Fernando, *Fuentes para la Historia del arte andaluz. Noticias de pintura (1700-1720)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1990.
- Quiles García, Fernando, e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006.
- Román Villalón, Álvaro, *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*, Sevilla, Gesto Sevilla Comunicación, 2012.
- Ros y Calaf, Salvador, *Historia eclesiástica y civil de la célebre ciudad de Ceuta [1912]*, transcripción, introducción y notas José Luis Gómez Barceló, Ceuta, Archivo General de Ceuta, 2017.
- Sánchez Concha, Francisco José, *Pinturas de caballete de la catedral de Baeza*, Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín, «La Cofradía del Santo Rosario del convento de Santo Domingo de Osuna. Historia, patrimonio y difusión de una devoción», en *Actas del XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, ed. José Roda Peña, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2016, pp. 85-116.

- Toyoda, Yui, «Bernardo Lorente Germán y su dedicación a la pintura de trampantojos referencias a las corrientes artísticas del Norte y de Sevilla», *Estudios de arte español y latinoamericano*, 22, 2021, pp. 1-13.
- Valdivieso González, Enrique, *Spanish Painting*, Madrid, Coll & Cortés / Procaccini, 2012.
- Valdivieso González, Enrique, y Gonzalo Martínez del Valle, *La colección pictórica del Palacio de Viana*, Córdoba, Fundación Cajasur, I. G. Galán, 2017.
- Valdivieso González, Enrique, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Teatro de grandezas*, Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales (Servicio de Investigación y Difusión), 2007.
- Valdivieso González, Enrique, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018.