

Vegueta

ANUARIO DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Volumen 26 Número 2 • Año 2026 • eISSN: 2341-1112



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Vegueta

ANUARIO DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

ISSN: 1133-598X
eISSN: 2341-1112

Vol. 26, N°2
(2026)



Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia (ISSN: 1133-598X; eISSN: 2341-112) es una revista científica, editada por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (España). Se publica anualmente desde 1992 y es una revista interdisciplinar que acepta trabajos de investigación originales e inéditos en cualquiera de las lenguas habituales en el ámbito académico, sobre Historia, Geografía e Historia del Arte, una vez superan un proceso de evaluación anónimo por expertos anónimos (sistema de doble ciego). La revista se divide en tres secciones: Dossier, Estudios y Reseñas. La sección Dossier está abierta a la publicación de temas monográficos, necesariamente interdisciplinares, coordinados y revisados por un especialista en la materia. La sección Estudios publica trabajos de investigación originales e inéditos enviados a la revista, una vez superan el proceso de evaluación anónimo por expertos externos. Finalmente, la sección Reseñas publica recensiones críticas de monografías significativas en el ámbito temático de la revista.

Vegueta está indexada en Web of Science (Emerging Sources Citation Index), SCOPUS, European Reference Index for Humanities & Social Sciences (ERIH PLUS), REDIB, Google Scholar Metrics y Latindex, así como en directorios de revistas como Dialnet, DICE, RESH y MIAR. *Vegueta* es Q2 en Historia y en Arte y Humanidades (SJR 2025) y Q4 en Geografía, Planificación y Desarrollo (SJR 2025). Además, posee una categoría B en la Clasificación Integrada de Revistas Científicas (CIRC) y ha renovado en 2025 el Sello de Calidad FECYT, junto con la Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género.

Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia (ISSN: 1133-598X; eISSN: 2341-112) is a peer-reviewed journal edited by the Faculty of Geography and History of the University of Las Palmas de Gran Canaria. *Vegueta* has been published yearly since 1992. The main objective of this journal is to contribute to knowledge dissemination amongst researchers in the fields of History, Geography and History of Art. *Vegueta* includes original and unpublished research papers within the area of Humanities. To be considered for publication, the contributions must be written in any of the main scientific languages and go through a “double-blind” peer-reviewed process. The journal is divided into three sections: Monograph Section, Miscellanea and Reviews. The Monograph Section is open to monographic topics complying with the prerequisite of being interdisciplinary. This section is coordinated and reviewed by a research specialist in the field. The Miscellanea Section publishes original and previously unreleased contributions, after going through a “double-blind” peer-reviewed process. Finally, the Reviews Section is open to works about relevant books dealing with the major topics of the journal.

Vegueta is indexed in Web of Science (Emerging Sources Citation Index), SCOPUS, the European Reference Index for the Humanities & Social Sciences (ERIH PLUS), REDIB, Google Scholar Metrics, and Latindex, as well as in journal directories such as Dialnet, DICE, RESH, and MIAR. *Vegueta* is ranked Q2 in History and Arts and Humanities (SJR 2025) and Q4 in Geography, Planning and Development (SJR 2025). In addition, it holds a Category B rating in the Integrated Classification of Scientific Journals (CIRC) and renewed in 2025 the FECYT Seal of Quality, together with the Mention for Good Editorial Practices in Gender Equality.



Correspondencia / Mailing Address: *Vegueta*. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Facultad de Geografía e Historia, Pza. de la Constitución, s/n. E-35004 Las Palmas de Gran Canaria. España. Teléfono: (+34) 928458920. Correo: revistavegueta@ulpgc.es Web: <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs>. DOI: <https://doi.org/10.51349/veg>

EQUIPO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dirección / Editor in Chief

Israel Campos Méndez (ULPGC, España)

Secretaría / Deputy Editor in Chief

María Luisa Monteiro Quintana (ULPGC, España)

Consejo de Redacción / Editorial Board

Juan Manuel Bello León (U. de La Laguna, España)
Darío Bernañ-Casasola (U. de Cádiz, España)
Carmina del Arco Aguilar (U. de La Laguna, España)
Ricardo del Molino García (U. Externado, Colombia)
Marta García Cabrera (ULPGC, España)
María Gómez Martín (U. de Cádiz, España)
Pablo Martínez Riquelme (U. de la Frontera, Chile)
Dulce Pimentel (U. Nova de Lisboa, Portugal)
Carlos Píriz González (U. de Cádiz)
Maria Antonietta Russo (U. de Palermo, Italia)
Jonathan Santana Cabrera (ULPGC, España)
Aaron Santana Cordero (U. de Salamanca, España)
Olatz Villanueva Zubizarreta (U. de Valladolid, España)

Consejo Asesor / Advisory Board

Manuel Ramón González Herrera (U. Autónoma de Ciudad Juárez, México)
Carmen Gaitán Salinas (Instituto de Historia del CSIC, España)
María Esther Chávez Álvarez (U. de La Laguna, España)
Elisa Guerra Doce (U. de Valladolid, España)
Gabriele Archetti (U. Cattolica del Sacro Cuore Brescia, Italia)
Claudio Azzara (U. degli Studi di Salerno, Italia)
Elena Catalán Martínez (U. del País Vasco, España)
Luisa María Muñoz Abeledo (U. Santiago de Compostela, España)
María Gabriela Huidobro (U. Andrés Bello, Chile)
Renata Senna Garraffoni (U. Federal do Paraná, Brasil)
Gloria Espigado Tocino (U. de Cádiz, España)
Edgardo Garrido Pérez (Estación Científica de COIBA AIP, Panamá)
Carlos Pereira da Silva (U. Nova de Lisboa, Portugal)
María José López Pozo (Loyola University, EEUU)

Edición / Edition

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Colaboración / Collaboration

Departamento de Ciencias Históricas (ULPGC)
Departamento de Geografía (ULPGC)

Diseño y Maquetación / Design & Layout

Margullía – Cultura Digital

Los textos publicados en la revista Vegueta, edición impresa y electrónica, se encuentran en acceso abierto, distribuidos bajo los términos de la Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar (CC BY-NC-ND) 4.0, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total del contenido.

SUMARIO / SUMMARY

ESTUDIOS / STUDIES

PABLO ALONSO VILLA*, PEDRO PABLO ORTÚÑEZ GOICOLEA Y JOSÉ LUIS TANGARA COLQUE: El proyecto educativo boliviano en el siglo XIX: reformas e inestabilidad / *The Bolivian educational project in the 19th century: reforms and instability* 631-655

RAMÓN BETETA AVIO: El proceso de envejecimiento demográfico de Canarias (2000-2023) / *The demographic aging process of the Canary Islands (2000-2023)* 657-703

PABLO CAMUS GAYAN: Transformaciones históricas del régimen de aguas en Chile: entre el derecho civil, la regulación estatal y el libre mercado (1855-1981) / *Historical Transformations of the Water Regime in Chile: Between Civil Law, State Regulation, and the Free Market (1855-1981)* 705-729

CARLOS CÁRDENAS BLESÁ: El termalismo decimonónico: espacio de higiene y ocio. Estudio de caso del Balneario de Alhama de Murcia / *19th-Century thermalism: a space for hygiene and leisure. A case study of the Alhama de Murcia Spa* 731-753

ANTONIO CARRASCO-RODRÍGUEZ* Y VERÓNICA MATEO-RIPOLL: Archivos militares y patrimonio documental en la enseñanza universitaria de la Historia: innovación docente y eficacia didáctica / *Military Archives and Documentary Heritage in University History Teaching: Educational Innovation and Didactic Effectiveness* 755-783

M^a DE LAS NIEVES DELISAU JORGE: Retrato de una desconocida: Gina Berndtson en la Historia del Arte en Canarias, 1947-1948 / *Portrait of an unknown: Gina Berndtson in the History of Art in the Canary Islands, 1947-1948* 785-808

NOEMÍ DÍAZ RODRÍGUEZ: Iconografías del conflicto. Pompa y propaganda en torno a las series postales del «Oviedo, Ciudad Mártir» (1934-1937) / *Iconographies of the conflict. Pomp and propaganda surrounding the “Oviedo, Ciudad Mártir” (1934-1937) postcards* 809-841

JUAN L. FERNÁNDEZ-QUERO: Invernadero alpujarreño: figuras conservacionistas, explotación invernada, recursos territoriales, sostenibilidad ambiental y planificación y gestión / *Alpujarra greenhouse: conservationist figures, wintering exploitation, territorial resources, environmental sustainability and planning and management* 843-884

BEATRIZ FRIEYRO DE LARA: La «Familia» militar. Élite social y mercado de trabajo en Granada, 1930 / *The “Military Family”. Social Elite and Labor Market in Granada 1930* 885-914

RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ: Conocimiento científico, política sanitaria, respuesta institucional y relación social de la epidemia de cólera 1884-1885 en España / *Scientific knowledge, health policy, institutional response and social relations during the cholera epidemic of 1884-1885 in Spain*

915-945

ANTONI GINOT-JULIÀ* Y GUILLEM ROCA CABAU: Del agua al mercado: el ciclo extractivo y comercial del pescado y sus desigualdades en la Cataluña bajomedieval / *From Sea to Market: The Extractive and Commercial Cycle of Fish and Its Inequalities in Late Medieval Catalonia*

947-974

CARLOS GONZÁLEZ CATALÁN: Entre romanos y bárbaros: la revuelta de los bátavos / *Between Romans and barbarians: the revolt of the Batavians*

975-1000

TAMARA GONZÁLEZ LÓPEZ: Nacidos invisibles: análisis de la omisión y recuperación de partidas bautismales en la Galicia interior (ss. XVIII-XIX) / *Invisible births: proceedings for ascertaining baptisms in inland Galicia (18th–19th centuries)*

1001-1024

RAFAEL U. GOSÁLVEZ, RAFAEL BECERRA-RAMÍREZ*, ESTELA ESCOBAR, AARÓN M. SANTANA-CORDERO Y NEMESIO M. PÉREZ: Changes in the geomorphology, vegetation and land use in the historical eruptions of the 20th and 21st centuries on La Palma (Canary Islands, Spain) / *Cambios en la geomorfología, vegetación y usos del suelo en las erupciones históricas de los siglos XX y XXI en La Palma (Islas Canarias, España)*

1025-1061

MARÍA GROVE-GORDILLO: La compañía Castelyn-Hickman: nuevos datos sobre los inicios de la inversión inglesa en Canarias (siglo XVI) / *The Castelyn-Hickman Company: new data on the beginnings of English investment in the Canary Islands (16th century)*

1063-1091

RICHARD GUAMÁN-CHULUNCHANA*, MATILDE ARNAY DE LA ROSA Y ALEJANDRA CALDERÓN ORDÓÑEZ: Bioantropología de las manos: estado actual del conocimiento y perspectivas de investigación futura / *Bioarchaeology of the Hands: Current State of Knowledge and Future Research Perspective*

1093-1128

ALEJANDRO GUERRERO GUTIÉRREZ: Gasto naval y desequilibrio financiero en el seno de la Armada: el caso de la Escuadra de Operaciones (1793-1799) / *Naval expenditure and financial imbalance within the Spanish Navy: the case of the Escuadra de Operaciones (1793-1799)*

1129-1150

KRISTÍN LOFTSDÓTTIR: Los moldes de yeso en El Museo Canario: una visión general de su origen y características / *The Plaster Casts in El Museo Canario: An Overview of their Origin and Characteristics*

1151-1182

HELENA LÓPEZ GÓMEZ: La Sucesión Imperial en Roma: estrategias y procesos de preparación de los herederos desde Augusto hasta Claudio / *The Imperial Succession in Rome: Strategies and Processes of Heir Preparation from Augustus to Claudius*

1183-1206

ANTONIO MARRERO ALBERTO: El grabado como modelo: fuentes visuales en la iconografía de San Diego de Alcalá / *The engraving as model: visual sources in the iconography of Saint Didacus of Alcalá* 1207-1229

JUAN JOSÉ MARTÍN GARCÍA: Contradicciones y desequilibrios de la industrialización burgalesa durante la Primera Guerra Mundial: una aproximación al estado de la cuestión a partir de los informes de los inspectores de trabajo / *Contradictions and imbalances of industrialization in Burgos during the First World War: an approach to the state of the question based on the reports of labor inspectors* 1231-1261

ARACELI MORENO COLL: ¿Un intruso en la escena? El necio sonriente en los *Desposorios de la Virgen* de Hernando de Llanos / *An Intruder in the Scene? The Smiling Fool in Hernando de Llanos' Marriage of the Virgin* 1263-1283

ENRIQUE MUÑOZ NIETO: Influencias estilísticas y compositivas en la producción de Bernardo L. Lorente Germán a través de nuevas pinturas / *Stylistic and compositional influences in the production of Bernardo L. Lorente Germán through new paintings* 1285-1306

SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LEIVA*, RODRIGO HIDALGO DATTWYLER Y NORMA ANGÉLICA RODRÍGUEZ VALLADARES: Redes de valor ético, construcción de lugar y sustentabilidad en los territorios productores de palta en México y Chile / *Ethical value networks, place building, and sustainability in avocado-producing territories in Mexico and Chile* 1307-1331

ÁLVARO ROMERO GONZÁLEZ: La imagen del poder en Nueva España. Vestimentas, tejidos y colores en los armarios de los virreyes (1621-1644) / *The Image of Power in New Spain. Dress, Textiles, and Color in the Wardrobe of Viceroyes (1621-1644)* 1333-1354

MIRIAM SALINAS GUIRAO: La epidemia colérica de 1885. Revisión de la cronología y los fallecidos en el municipio de Cieza / *The cholera epidemic of 1885. Review of the chronology and deaths in the municipality of Cieza* 1355-1377

DENIS SANTOS GONZÁLEZ: Cultura material y formas de vida cotidiana en la sociedad campesina canaria. Una relectura del relato de viaje de René Verneau (1852-1938) / *Material culture and everyday life in Canarian peasant society. A reinterpretation of René Verneau's travelogue (1852-1938)* 1379-1401

RESEÑAS / REVIEWS

JUDIT GUTIÉRREZ DE ARMAS: Leonor Zozaya-Montes (ed.), *Los archivos y documentos de la Edad Media a la Contemporánea en Europa y América. Estudios de caso*, Gijón, Trea, 2025, 361 págs., ISBN: 978-84-10263-67-3 1405-1408

MARIO LUIS LÓPEZ DURÁN: Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro y Francisco Sánchez-Montes González (eds.). *La construcción de la memoria. El pasado y sus relatos en la Monarquía Hispánica*, Comares Historia, Granada, 2024, 270 págs. ISBN: 978-84-1369-691-1 1409-1413

ORIO LUIS GONZÁLEZ: Juan Ramón Núñez Pestano, María Eugenia Monzón Perdomo y Judit Gutiérrez de Armas (coords.), *La ruta de las haciendas: un recorrido por el paisaje cultural de las antiguas haciendas vitícolas del norte de Tenerife*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 2022, 1035 págs., 1.324 figs., ISBN: 978-84-16471-21-8 1415-1417

ANTONIO CÉSAR MORENO CANTANO: Marta García Cabrera, *Bajo las zarpas del león. La persuasión británica en España durante las guerras mundiales*, Madrid, Marcial Pons, 2022, 365 páginas, ISBN: 978-84-18752-34-6 1419-1423

NAYRA PÉREZ HERNÁNDEZ: María Elena Oliva Oliva, *Escrituras de la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Colección Antropología, 2024, 388 págs., ISBN 978-9563574845 1425-1427

PABLO REBOLLEDO DUJISIN: Bruno Sarrasin y Olivier Dehoorne (dirs.), *Postdéveloppement et tourisme. L'heure des choix*, Presses de l'Université du Québec, Collection Tourisme, Québec, 2025, 244 págs., ISBN: 9782760561977 (EPUB) 1429-1432

JUAN M. SANTANA PÉREZ: Francisco Javier Illana López, *Señorío y vasallaje. La venta de jurisdicciones en el reino de Jaén durante la Edad Moderna (1537-1804)*, Universidad de Jaén. UJA Editorial, Jaén, 2025, 258 págs., ISBN: 978-84-9159-651-6 1433-1435

Estudios / *Studies*

Influencias estilísticas y compositivas en la producción de Bernardo L. Lorente Germán a través de nuevas pinturas

Stylistic and compositional influences in the production of Bernardo L. Lorente Germán through new paintings

Enrique Muñoz Nieto
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-5888-2080>
enriquemunoz@us.es

Recibido: 2/05/2025; Revisado: 8/09/2025; Aceptado: 16/10/2025

Resumen

Este artículo profundiza en algunos de los influjos estilísticos y compositivos que determinaron la producción del pintor sevillano Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759), sirviéndose para ello del análisis de trece pinturas. Dos de ellas —firmadas y fechadas en 1722 y 1723— adelantan la fecha de primeras obras realizadas por el artista. El análisis de estas, y de las otras once que aquí se estudian, contribuye a profundizar en la presencia del murillismo dentro de su producción.

Palabras clave: Bernardo L. Lorente Germán, pintura sevillana, pintura barroca, Murillo.

Abstract

This paper examines the stylistic and compositional relationships that determined the outputs of the sevillean painter Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759) in a range of thirteen paintings. Two of them —signed and dated 1722 and 1723— bring forward the date of his first works. Based on the analysis of these ones and the others studied here deep dive the influence of Murillo's style on his artistic production.

Keywords: Bernardo L. Lorente Germán; Sevillian Painting; Baroque Painting; Murillo.

1. INTRODUCCIÓN

Desde aproximadamente 1660 el estilo pictórico de Murillo se impuso por completo dentro del panorama sevillano. Tras su muerte, en 1682, sus discípulos, seguidores e imitadores continuaron plasmando aquellas formas, que tanto éxito habían tenido entre la clientela, de modo que durante más de medio siglo la pintura con impronta murillesca dominó por completo el ámbito sevillano, hasta prácticamente 1730, con la llegada del Lustró Real (VALDIVIESO, 2005: 206). El gran maestro sevillano del siglo XVII debe ser considerado como creador de una modernidad pictórica, que superaba el sentido característico del barroco. De su pintura destacan tanto la elegancia formal como la delicadeza sentimental, que en cierto modo anticipan el gusto rococó. Ésta es una de las claves del éxito de su pintura (VALDIVIESO Y SERRERA, 1982: 14).

Si bien los esquemas o imágenes matrices ideados por Murillo fueron desarrollados por aquellos que aprendieron o colaboraron con el artista, como Francisco Meneses Osorio, Juan Simón Gutiérrez o Matías de Arteaga, para hablar de Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759) habría que apuntar el hecho de ser discípulo de discípulo, como posteriormente desarrollaremos. No llegó a conocerlo personalmente, pero sí su obra, con gran presencia en la ciudad para entonces, tanto en colecciones particulares como en edificios religiosos (VALDIVIESO, 1996: 22-23). Él mismo, según documento hipotecario firmado el 6 de febrero de 1756, habría poseído una pintura atribuida a Murillo (MATA, 1986: 220-222). Al igual que sucedería con otros pintores sevillanos del momento, como Alonso Miguel de Tovar o Domingo Martínez, Bernardo L. orientó su producción a perpetuar las formas murillescas, atendiendo a la gran demanda de originales del pintor (NAVARRETE, 2017: 19).

En una ciudad en la que los habitantes son señalados como «grandes aficionados a la pintura», (PONZ, 1786: 285) la opción preferida de aquellos pintores que trabajaron durante la primera mitad del siglo XVIII fue seguir la estela dejada por Murillo. Su universo formal consiguió perdurar, entre otras cuestiones, gracias al gusto de esa clientela conservadora, que demandaba obras del maestro, principalmente por cuestiones de prestigio (NAVARRETE, 2017: 17-18).

Bernardo L. Lorente Germán comenzó su formación poco después de 1690, dentro del taller paterno, pintor del que apenas se conocen datos, más allá de su procedencia granadina. Además, completaría su aprendizaje junto a Cristóbal López (h. 1671-1730), «pintor absorbido por el arte de Murillo» (CLAVIJO, 1979: 26). Aunque se desconoce en qué momento habría realizado el examen de maestría, tuvo que acontecer con anterioridad a 1720, momento en el que se le señala como «maestro del ynsigne arte de la pintura». Hasta la fecha, su producción pictórica conocida comenzaba en el año 1726, en un momento bastante avanzado de su vida (QUILES Y CANO, 2006: 201).¹

1 Aparte de esta referencia apuntamos otras tantas para un mayor conocimiento del artista y su producción. No se pretende, en cualquier caso, un listado exhaustivo. CAVESTANY, 1945: 107-111; ANGULO, 1975: 21-28; VALDIVIESO, 1992: 303-307; VALDIVIESO, 2003: 504-515; VALDIVIESO, 2018: 245-264.

Ya la correspondencia de Antonio Ponz con el Conde del Águila reparaba en esta singular relación entre Murillo y Lorente, mostrando al segundo como pintor que «diose, como todos los de estos tiempos, a copiar e imitar a Morillo; con eso, y un gran manejo, facilidad de colorido y fuerza, o valentía en los toques (porque pinta casi siempre con brocha) se ha granjeado una reputación a que no corresponde su dibujo, su invención, ni la extravagancia de las aptitudes de sus figuras y caracteres» (CARRIAZO, 1929: 181). En este sentido, conviene señalar el juicio crítico peyorativo que diversos historiadores proyectaron sobre los pintores sevillanos del siglo XVIII; una corriente de descrédito historiográfico liderada, en el ámbito nacional, por Ceán Bermúdez, y en el plano local, por José Gestoso en el plano local (QUILES Y CANO, 2006: 197).

El propio Ceán, años después, volvió a reparar en esos vínculos con respecto a Murillo, señalando que las pastoras de Lorente eran pintadas «con tal gracia, dulzura y realce que parecen de Murillo» (CEÁN, 1800: 181). Recogió asimismo la noticia de haber sido nombrado individuo de mérito por la Real Academia de San Fernando, siendo muchas de sus pinturas «reputadas por de mano de Murillo» (CEÁN, 1800: 181).

La magnífica monografía que Quiles y Cano dedicaron al pintor en el año 2006, unido a las distintas actividades organizadas en torno al Año Murillo, han posibilitado una mejor comprensión de su figura, con el consiguiente incremento de publicaciones a él dedicadas (PORRES, 2016; MUÑOZ, 2020a y 2020b; PORRES, 2020; MUÑOZ, 2022; PORRES, 2022). alguna de ellas, de modo especial, han reparado en este singular vínculo entre Lorente y la estética murillesca (PORRES, 2019), argumento principal de esta investigación. Es oportuno recordar, antes de iniciar el análisis de las obras propuestas, que en muy pocos casos buscó desarrollar su obra como si la de un murillesco mimético se tratase, mostrándose más bien como un intérprete del maestro del siglo XVII (QUILES Y CANO, 2006: 5).

Mientras que en el catálogo de Murillo las obras de carácter sagrado ascienden a unas 380 —lo que representa más del 85% de su producción conocida— en la trayectoria de Lorente se observa una preponderancia temática similar.² Si bien este último mostró una singular permeabilidad hacia los géneros profanos —especialmente el retrato, el bodegón, y la pintura mitológica—, estas vertientes ocupan un lugar minoritario en su corpus. Tales encargos estuvieron condicionados, en gran medida, por el estímulo de la clientela cortesana durante el Lustró Real, como manifiesta el *Retrato del Infante don Felipe*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla (VALDIVIESO, 1996: 29).

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS APORTADAS

La primera obra por considerar dentro de este estudio es la *Sagrada Familia en el taller del carpintero*, emplazada a gran altura en la cabecera de la nave de la epístola de la Parroquia de Santiago Apóstol, en la localidad

² En el ámbito hispánico era habitual que una proporción extraordinaria de la producción de estos artistas fuese de carácter religioso PORTÚS, 2016: 19.

sevillana de Castilleja de la Cuesta.³ La obra se encuentra firmada y fechada en una de las baldosas, dispuestas en damero, siendo su data 1722.⁴ Con ello se adelanta en cuatro años la fecha de primera obra conocida del autor.



Lám. 1. Bernardo L. Lorente Germán. *Sagrada Familia en el taller del carpintero*. Firm. 1722. Iglesia Parroquial de Santiago, Castilleja de la Cuesta (Sevilla).
Foto: Enrique Muñoz Nieto.

Se trata de una escena de corte intimista, desarrollada en un interior de marcadas perspectivas. En este sentido, no hay que olvidar el interés que Lorente tuvo por ampliar su formación con el acopio de libros y estampas, lo que en decir de Quiles y Cano expresaba cierto carácter ambicioso por parte del pintor (2006: 202). Dentro de su producción ya se conocían otros ejemplos en los que emplea el recurso del suelo con patrón ajedrezado, que contribuye a dar sensación de profundidad en la composición. Podrían señalarse algunas de las pinturas que

³ Óleo sobre lienzo. Marco: 105,5 x 124 cm. Bastidor: 83 x 100 cm. Agradecemos a Manuel P. Rodríguez la noticia de esta pintura y su inestimable ayuda para el examen directo de la misma, dificultado por su emplazamiento habitual.

⁴ «Bern.^{do} Luis Loren.^{te} German Facit año 1722». Si bien el estado actual de la pintura es bastante delicado, confiamos en que este estudio contribuya a plantear una futura intervención de restauración-conservación.

conformaban una serie pictórica dedicada a la vida de la Virgen, publicada por Milicua en 1961 (QUILES Y CANO, 240-241).⁵

Distintas estancias abren a la principal, mostrándose a ambos lados lo que parece ser un patio porticado de dos alturas y una cocina, de la que se ocupa un ángel. Para ello se sirve de distintos utensilios, dispuestos sobre una balda, así como de alimentos secos, que cuelgan en ristras, creando un simpático bodegón.

Los tres personajes principales aparecen en primer término, ocupándose san José de la labor en el banco de carpintería. Por su parte, María borda sobre una tela blanca, mientras que el niño juega con una pequeña cruz de madera, como premonición de su pasión y muerte. Estilísticamente manifiesta ese apego por los colores terrosos al que ya otros investigadores se han referido (QUILES Y CANO, 2006: 201). Si bien no encontramos analogía posible para con la figura de san José, no ocurre lo mismo en relación con el grupo de María y Jesús, que deberían ser comparados con otras dos obras de Lorente, dedicadas a la devoción privada, de similares características.⁶ El actual estado de conservación imposibilita una mayor concreción en el estudio del lienzo.

La segunda de las obras presentadas en esta investigación es *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*, lienzo autógrafo que Lorente firma y fecha 1723.⁷ Dada su escala y la primorosa factura observable en las distancias cortas, la pieza debe definirse como una pintura de devoción, destinada al ámbito privado o doméstico.⁸ La composición manifiesta al santo agustino en actitud caritativa. Acompañado de otro clérigo, ofrece limosna a un mendigo; destaca el naturalismo de los objetos, como la pequeña bolsa de cuero de la que extrae las monedas.

5 Estaba integrada por la *Circuncisión*, la *Presentación de Jesús en el Templo*, la *Dormición de la Virgen*, *Huida a Egipto*, *Adoración de los Reyes* y *Purificación*. En 1758 un periódico sevillano anunciaba la venta de «un cuadro con su moldura en blanco, de tres varas de ancho y dos varas y media de largo con la advocación del sagrado misterio de la Presentación de Nuestra Señora en el templo, de mano del afamado German»; SUPLEMENTO AL HEBDOMADARIO. Viernes 26 de mayo de 1758. Núm. 11. Fol. 1 r. Quien estuviese interesado podía adquirirla acudiendo al «sastre Matamoros, Junto al cuartel de los soldados, calle de las Águilas». Aunque no se trataría de la pintura de mismo asunto señalada como parte del conjunto mencionado, consideramos oportuno el recoger aquí la noticia, de carácter inédito.

6 Una de ellas pasó por mercado de arte y la otra se conserva en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, siendo depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla. (QUILES Y CANO, 2006: 232. Ref. 5 y 6).

7 Óleo sobre lienzo. Marco: 99 x 76 cm. Bastidor: 86 x 62 cm. «Bern.^{do} Luis Lorente, facieva año / de 1723».

8 Esta pintura pertenece a la misma colección que la *Inmaculada* que atribuimos a Juan de Espinal en 2024. MUÑOZ, 2024: 693-694. Según comunicación verbal de la propiedad, las obras habrían ingresado en la colección familiar como pago de los honorarios médicos de un antepasado por sus visitas a conventos sevillanos.



Lám. 2. Bernardo L. Lorente Germán. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*. Firm. 1723. Colección particular, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.

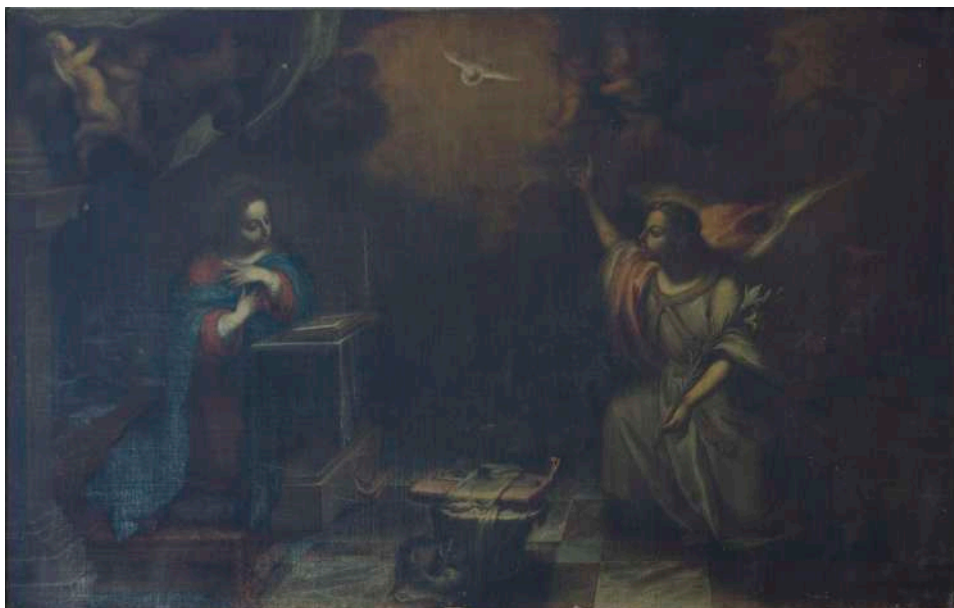
Resulta pertinente subrayar el tratamiento de los rostros, donde afloran los estilemas de Lorente, bajo una pátina de evidente aliento murillesco. Cabe destacar que esta iconografía gozó de una escasa fortuna en la Sevilla del setecientos, a pesar de contar con el prestigioso precedente de Murillo, quien ejecutó al menos tres versiones del asunto: para el convento de Capuchinos, para el de San Agustín y la célebre tela conservada en la Wallace Collection. Respecto a esta última, su temprana donación por Giovanni Bielato al Convento de Capuchinos de Génova, en 1674, descarta un conocimiento directo por parte de Lorente (VALDIVIESO, 2011: 465). No obstante, es plausible que el artista manejara copias tempranas o versiones de taller, pese al breve lapso transcurrido entre la ejecución del original (hacia 1670-1675) y su exportación al territorio liguor.

Por este motivo, no habría que descartar la hipótesis de que el pintor hubiese considerado la estampa que abriese Guillaume Chasteau hacia 1660, a partir de un original de Carlo Maratti.⁹ Alterándola a voluntad, su

⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-1641

conocimiento de la pintura de Murillo habría posibilitado esta nueva creación.¹⁰ Una de las diferencias más notorias procede de la vestimenta, habiéndose preferido para la composición pictórica representar al agustino solo con característico hábito negro, eliminando la capa pluvial y la mitra, disponiendo Lorente báculo y mitra sobre una especie de poyete.

El magnífico estado de conservación que evidencia, más allá de su elevada calidad artística, posibilita un mejor acercamiento a la primera fase artística conocida de Lorente.¹¹ La identificación de estas piezas resulta determinante para la historiografía del pintor, dado que su catálogo conocido carecía de obras juveniles, situándose su punto de partida cronológico en una etapa avanzada de su vida, en torno a los treinta y cuatro años.



Lám. 3. Bernardo L. Lorente Germán. *Anunciación*. Parroquia de San Blas, El Madroño (Sevilla). Foto: Enrique Muñoz Nieto.

Avanzando con el objeto de esta investigación habría que mencionar una *Anunciación*, dispuesta en el muro izquierdo del presbiterio de la Iglesia

¹⁰ Cabe advertir la estrecha afinidad formal entre la presente composición y el *Santo Tomás* atribuido a Juan de Sevilla en el Hospital de la Caridad de Granada (hacia 1680), con el que comparte soluciones espaciales de indudable interés.

¹¹ Fue restaurada hace unos años por Adela Agudo Tercero.

Parroquial de San Blas, en la localidad sevillana de El Madroño.¹² Se trata de un asunto ya conocido dentro del catálogo del pintor sevillano, ya que hasta la fecha eran tres las interpretaciones de este asunto vinculadas a su producción: la de colección particular mallorquina –tras pasar por comercio de arte sevillano–, la emplazada en la capilla de la Antigua Fábrica de Tabacos de Sevilla –firmadas y fechadas ambas en 1741–, y, por último, la que formase parte de la gaditana colección Huart.¹³

La obra se articula mediante una composición de formato apaisado que guarda estrechas analogías formales con la versión de la colección particular mallorquina, si bien presenta una inversión en la disposición de los interlocutores. Sobre el ya citado pavimento de damero, Lorente distribuye las figuras siguiendo una rigurosa simetría respecto al eje central, presidido por la paloma del Espíritu Santo. En la zona superior, un vibrante rompimiento de gloria poblado por angelotes de inequívoca estirpe murillesca termina de organizar la escena en dos planos, claramente diferenciados.

Nuevamente habría que acudir a las distintas representaciones que Murillo realizase de este asunto iconográfico para comprender las influencias formales. En primer lugar, habría que apuntar a la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (hacia 1665-1668), aunque sin olvidar las conservadas en el Hospital de la Caridad (hacia 1670) y el Rijksmuseum (hacia 1660-1665). Como evidencian análisis y comparación estamos ante un nuevo ejemplo de Lorente como intérprete del murillismo, debiendo descartar de cualquier modo la idea de copia de original; no había voluntad por parte del pintor dieciochesco.

No se trata de la única versión de este asunto que aportamos para este estudio, ya que en el claustro principal del convento sevillano de Santa Paula encontramos otra *Anunciación*, de gran formato, que revela esos débitos murillescos.¹⁴ Aunque su ubicación actual –totalmente desaconsejada– ha provocado el delicado estado de conservación que manifiesta en el presente –con diversas patologías que impiden una lectura correcta de sus valores plásticos– su examen directo determina dicha autoría. Frente al carácter apaisado de la anterior, esta composición opta por una proporción más equilibrada, casi cuadrangular, en la que el artista altera la lectura de la escena al invertir la posición relativa del ángel y la Virgen (Lám. 3).

12 Óleo sobre lienzo. Bastidor: 107,5 x 169 cm. En la *Guía Artística de Sevilla y provincia* aparece sin identificar en cuanto a autoría, señalándola como «de fines del XVII» (MORALES ET AL., 2004: 394-395). A falta de soporte documental, la tradición oral local vincula la llegada de la pieza a la parroquia con una donación efectuada hacia 1961-1962 por Faustina Martín Martín. La obra habría formado parte del ajuar doméstico de un inmueble en la calle San Eloy de Sevilla, legado a la Sra. Martín por sus anteriores propietarios, en cuyo servicio doméstico se había desempeñado. El presente estudio no solo busca filiar la autoría de este lienzo inédito, sino también llamar la atención sobre su necesaria puesta en valor y restauración. Se agradecen los datos facilitados por José Pérez Delgado y la colaboración del párroco, Guillermo Martín Salas.

13 Véanse, por orden, QUILES Y CANO, 2006: 231; PORRES, 2016: 190-191; PORRES, 2022: 950.

14 Óleo sobre lienzo. Marco: 270,5 x 233 cm. Bastidor: 208,5 x 220 cm. Agradecemos a sor Marta O.H.S. el permiso oportuno para fotografiar y estudiar dicho lienzo, ubicado en clausura. Se desconoce la vía de acceso al conjunto monacal, pudiendo considerarse, bien objeto de donación o bien parte de la dote de alguna religiosa.

Se trata de una obra de madurez, dominada por ese aspecto terroso que caracterizó gran parte de su obra. A pesar del carácter gozoso del asunto representado, la Encarnación del Hijo de Dios en María, los tonos oscuros de la composición parecen discurrir en sentido contrario. Destaca, igualmente, la forma en que los distintos haces de luz bañan las figuras principales. Por último, señalar la aparición de numerosos angelotes, que más allá de los débitos compositivos, participan del aspecto murillesco de la pintura.



Lám. 4. Bernardo L. Lorente Germán. *Anunciación*. Convento de Santa Paula, Sevilla.
Foto: Enrique Muñoz Nieto.

Considerando ambos ejemplos sería oportuno traer las palabras de Palomino en lo referente a utilización de modelos ajenos. Él recordaba que «alguno tiene la facilidad y genio, que sin dificultad acomoda la figura que encuentran, reduciéndola, a su modo, añadiendo o quitando alguna cosa, o variando las insignias, instrumentos o atributos» (PÉREZ, 1992: 69). Sin embargo, en ocasiones

el aprovechamiento es más complejo, usando elementos de la disposición general de un espacio, de la distribución de las masas o de los efectos de iluminación y contraposición que hacen que la identificación del modelo no sea tan inmediata (PÉREZ, 1992: 69).

Similares afinidades con respecto a un original de Murillo presentan el *Bautismo de Cristo* que, perteneciente a una colección particular, pieza que ha concurrido frecuentemente en el mercado de arte nacional, bajo una atribución a Valdés Leal del todo ajena a su realidad estilística.¹⁵ Se trata, una vez más, de una creación en la que Lorente hace suyos los modelos de Murillo, si bien reflejados bajo los particulares rasgos físicos que imprime a sus personajes. En esta ocasión habría que apuntar a su derivación de la homónima obra conservada en la Catedral de Sevilla, realizada por Murillo en el año 1667 (VALDIVIESO, 2011: 406). Tanto la propia disposición de los personajes, incluidos los angelotes que portan la túnica de Cristo, como el medio escenográfico, están tomados de la pintura de la seo hispalense.



Lám. 5. Bernardo L. Lorente Germán. *Bautismo de Cristo*.
Colección particular. Foto: Comercio de arte.

15 Óleo sobre lienzo. 95 x 71,5 cm. Tenemos constancia de su presencia en mercado de arte —al menos— en las siguientes ocasiones: Balcis, 12 mayo 2012, lote 1608; Isbilya Subastas, 21 y 22 de octubre de 2015; Isbilya Subastas, junio de 2016, lote 139; Goya Subastas, 16 y 17 de octubre de 2018, lote 67; Suite Subastas, 31 de mayo de 2024, lote 36. Como parte de la colección Armilar Zahar, fue recogida en un catálogo de exposición que cuenta con atribuciones poco plausibles. González, 2022: 349.

Lorente realizó también otra versión de este asunto, conservada en colección particular, aunque en aquella el débito para con la obra de Murillo no es tan evidente.¹⁶ La escena acontece en las pretendidas orillas del río Jordán, estando presidida por el Bautista y Cristo. También presencian la escena dos angelotes que sostienen la túnica de Jesús, y cuatro *puttis*, en torno a la paloma que representa al Espíritu Santo, en el plano celestial. En el terrenal, Juan, de pie, vierte el agua sobre la testa de su primo. Viste túnica roída, propia de su condición anacoreta, y un teatral manto rojo, que pliega sobre su brazo derecho, con que sostiene la cruz en que se recoge la inscripción «ECCE AGNUS DEI». Cristo, cuyo cuerpo apenas queda velado por un paño de pureza, aparece arrodillado sobre un peñasco, en actitud de profunda sumisión, reforzada por el gesto de cruzar los brazos sobre el pecho. Cierra la composición en uno de sus flancos un árbol, recurso escenográfico ausente en el prototipo de la Catedral de Sevilla. Esta adición demuestra la voluntad del artista por reformular el modelo murillesco en favor de una mayor armonía compositiva.

Esa impronta murillesca resulta igualmente manifiesta en la pareja de lienzos propiedad de la Archicofradía Sacramental de Pasión: *la Adoración de los Pastores* y *la Sagrada Familia en el taller del carpintero*.¹⁷ Si bien la documentación de archivo no arroja información sobre la autoría, proceden de los bienes de la Archicofradía Sacramental del Salvador, apareciendo señaladas por primera vez en el inventario de bienes redactado el 2 de mayo de 1876: «Uno dicho id. id. [cuadro pintado al óleo, con moldura dorada], de una vara en cuadro que representa a San José, la Virgen y el Niño, uno dicho id. id. id. que representa el Nacimiento de Jesús» (RODA, 1993: 959).¹⁸

Por lo que respecta a la *Adoración de los Pastores* se trata de un tema del que hasta el momento no se conocía ninguna otra versión dentro del catálogo de obras conservadas de Lorente. La escena se desarrolla en un ambiente nocturno, en el que destaca el grupo formado por madre e hijo, del que parece emanar luz. Esta baña a los personajes circundantes, dispuestos a su alrededor en forma de círculo. El Niño aparece prácticamente desnudo, dispuesto sobre una tela blanca, de numerosos pliegues. A su lado María, que, con camisa blanca, túnica roja escotada, manto azul, y ligero velo sobre sus sienes se inclina hacia el niño, con los brazos abiertos. Un grupo de pastores de distintas edades y sexos vienen a ofrecerle diversos presentes: corderos, tórtolas, frutas, vasijas con líquidos, etc. De pie, a un lado de la composición, se representa a san José, con aureola.

16 Recuperamos aquí las palabras de Palomino, recogidas en la publicación dedicada a LORENTE. QUILES Y CANO, 2006: 242.

17 Óleo sobre lienzo. Marco: 103 x 92 cm. Bastidor: 97,5 x 86 cm. Dispuestas en la sala capitular de la Archicofradía, ubicada en dependencias internas de la Iglesia del Salvador. 18 Al no aparecer en referencias documentales anteriores —cuentas, mayordomía, actas capitulares, etc.— podría tratarse de donaciones particulares a dicha corporación (Roda, 1993: 731-733). Estas pinturas fueron recogidas en la tesis doctoral de Roda Peña, parcialmente inédita. Siguiendo indicaciones del profesor Valdivieso, fueron entonces presentadas como anónimas sevillanas del segundo tercio del siglo XVIII, habiendo podido formar parte de una serie de la que únicamente han llegado estas dos pinturas (RODA, 1993: 731-733). Agradecemos al profesor Roda Peña su exquisita atención para con cuantas consultas planteamos al respecto.



Lám. 6. Bernardo L. Lorente Germán. *Adoración de los Pastores*. Archicofradía Sacramental de Pasión, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.



Lám. 7. Bernardo L. Lorente Germán. *Sagrada Familia en el taller del carpintero*. Archicofradía Sacramental de Pasión, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.

La escena se desarrolla a las afueras de un núcleo urbano, haciendo las veces de improvisado pesebre un edificio de piedra en estado ruinoso. Al fondo, un camino, por el que discurren distintos pastores, que asisten al nacimiento de Cristo. En la parte superior, dentro de un leve resplandor, un ángel sostiene una filacteria, que anuncia la buena noticia. Este particular recuerda los diversos san Miguel plasmados en distintas representaciones de la Divina Pastora realizadas por Lorente a lo largo de su producción.

Aunque no se trata de una trasposición directa, Lorente tuvo presente una estampa de Jan Sadeler I siguiendo composición de Jacopo Basano.¹⁹ De aquella procedería, la actitud de la Virgen y el Niño, y el personaje en ademán de inclinarse que aparece en la parte de detrás, junto al buey. El resto de los personajes son debidos a su imaginación, si bien, tampoco habría que olvidar ciertas influencias estilísticas y compositivas con respecto a la pintura de igual tema que Murillo realizase hacia 1650, conservada en el Museo Nacional del Prado (VALDIVIESO, 2011: 293). Eso se comprueba al comparar, por ejemplo, el aspecto de san José, que en nada atiende a la representación de la estampa. Lo mismo sucede con

¹⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-9-115

María, que como ya se ha señalado aparece vestida de igual forma a como hiciese Murillo en aquella pintura –patrón que repetiría otras tantas ocasiones a lo largo de su catálogo–.

La otra pintura refleja una nueva versión del asunto con el que iniciábamos el análisis de las obras aportadas en esta investigación (Lám. 1). La comparación entre ambas, más allá de confirmar la autoría de Lorente, revela que la ahora analizada presenta una calidad superior, indistintamente del estado de conservación, siendo fruto de un momento de madurez pictórica. Primeramente, habría que apuntar a ciertos paralelismos en cuanto al escenario, un interior doméstico de cierta consideración, que podría relacionarse con los existentes en la Sevilla de la época. Los personajes se disponen en primer plano, sobre el suelo igualmente ajedrezado, aunque en esta ocasión con un patrón algo más complejo.

Al fondo un total de tres puertas, que abren a distintas estancias de la casa, tal y como ocurría en la pintura de Castilleja de la Cuesta (Lám. 1). Detrás de san José un doble portón de madera, parcialmente abierto, que permite vislumbrar un patio porticado de doble altura. En el piso inferior arcos de medio punto, y en la superior presencia de barandilla. Fugando en sentido contrario, el acceso a lo que parece ser un dormitorio, con un cortinaje en parte descorrido. Más allá, repitiendo el esquema, otra puerta abierta. Si en aquella ocasión lo hacía a una cocina aquí se refleja un patio, barrido por un ángel que se sirve de una escoba. Interesante también la presencia de distintos lienzos apaisados que, enmarcados, aparecen dispuestos en la parte superior de la estancia principal, como si de una serie pictórica se tratase.

En lo relativo a los personajes, el san José, trabajando en el banco de carpintero, con ayuda de diversas herramientas, debería compararse con el homónimo personaje de la pintura que de Murillo conserva la colección del duque de Devonshire, hacia 1670-1675 (VALDIVIESO, 2011: 452-453). La Virgen dirige una mirada de complicidad a su esposo. El rostro de ambos evidencia los estilemas propios de Lorente. A su alrededor, diversos útiles de costura, como una rueca, canasto de mimbre con telas, una tijera etc. El Niño, con camisa blanca, túnica de color jacinto, ceñida por un lazo celeste en la cintura. En esta ocasión no juega con una cruz, sino que, en aparente conversación con José, sostiene una sierra de carpintero. Por último, mencionar la aparición de dos animales domésticos, un perro y un gato, recurso de carácter naturalista, habitual en la pintura de Murillo.

Dada la naturaleza mayoritariamente sacra de su producción, resultaba paradójico que, hasta fechas recientes, no se hubiera adscrito ninguna versión de la Inmaculada Concepción al catálogo de Lorente Germán.²⁰ Esta iconografía, junto a la exaltación eucarística, conformaba el núcleo identitario y devocional de la Sevilla barroca, habiendo alcanzado con Murillo su cénit definitorio. El maestro se convirtió en el artífice de unos modelos tan sólidos y memorables que condicionaron toda la producción posterior.

²⁰ Es el caso de aquella representación que, identificada en autoría por Alfonso E. Pérez Sánchez, publicó PORRES (2022: 950).



Lám. 8. Bernardo L. Lorente Germán. *Inmaculada Concepción*.
Colección particular, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.

En este estudio damos a conocer dos muestras inmaculadistas en las que se refleja la relación de Lorente con Murillo. De la primera, en colección particular sevillana, podría destacarse el carácter dulcificado de sus facciones, aspecto escasamente acostumbrado en la producción del artista dieciochesco.²¹ Desde un punto de vista compositivo habría que vincularla con la *Inmaculada Concepción del Escorial*, conservada en el Museo Nacional del Prado (hacia 1660-1665). Tanto el tratamiento lumínico, como la disposición o determinados aspectos del ropaje así lo atestiguan.

Hay algunos cambios, como la desigual posición de la cabeza, inclinada aquí hacia abajo. También en el número, posición y aspecto de los angelotes. Lorente ha variado su aspecto, reflejándose esos típicos rasgos fisionómicos a los que ya

21 Óleo sobre lienzo. 73 x 61 cm. El lienzo se encuentra reentelado, de antiguo, de una manera bastante tosca, encontrándose el corte prácticamente en el mismo borde del bastidor.

se ha aludido con anterioridad. Además, ha incluido en casi todo el perímetro distintos elementos propios del Cantar de los Cantares, como la palma, la rosa, el lirio, el espejo, la torre, la escalera, el sol, la fuente, las escaleras, etc. Se crea con ello una composición de carácter circular, más allá de incidir en cuestiones teológicas.

Mayor formato presenta la otra Inmaculada, cuya incorporación al catálogo de Lorente proponemos. Se conserva en la sacristía del Convento de San Alberto, de Padres Filipenses.²² Colgada a cierta altura, sobre grandes armarios, la obra permite reconocer los estilemas propios del maestro, destacando especialmente el semblante de los angelotes, de una filiación murillesca más acentuada que en el ejemplar anterior. Si bien con carácter general se trata de una composición más libre, por lo que respecta a la zona inferior –específicamente el grupo de querubines que sostiene a la Virgen– revela una dependencia directa del modelo de la *Inmaculada* de Detroit (hacia 1670-1675) (VALDIVIESO, 2011: 474-475).



Lám. 9. Bernardo L. Lorente Germán. *Inmaculada Concepción*. Convento de San Alberto, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.

22 Óleo sobre lienzo. Marco: 206,5 x 146 cm. Bastidor: 199,5 x 139 cm.

María, vestida con túnica y manto según los colores habituales en la representación encumbrada por Murillo, mira directamente al espectador, figurando sobre su cabeza la corona de estrellas, algo ajeno a los modelos del maestro del siglo XVII. Igualmente, mientras que la *Inmaculada del Escorial* tenía el pico del manto caído hacia abajo en el lado derecho Lorente invierte aquí la referencia. Por último, aludir a la presencia de cabezas de querubines bajo la media luna, y la paloma del Espíritu Santo, elemento también ajeno a las composiciones pictóricas de las que deriva.

El 20 de septiembre de 1868, con «La Gloriosa», se produjo la supresión del Convento sevillano de San Felipe, inmueble que hasta entonces ocupaban los filipenses en la calle Doña María Coronel. El gobierno revolucionario ordenó la incautación de los bienes muebles de esta institución, y su depósito en el por entonces «Museo de Pinturas». Entre la documentación emanada de la llegada de obras al museo se encuentra una referencia clara a esta obra, que en 1877 sería devuelta a sus legítimos propietarios.²³ Martín Riego y Roda Peña, en su libro sobre la institución oratoriana en Sevilla, refieren que podría tratarse de la Inmaculada que estaba en la sacristía, clasificándola como escuela sevillana, último cuarto del siglo XVII (2004: 538-539).²⁴

Mención especial merece la iconografía de las santas mártires Justa y Rufina, patronas de la urbe hispalense, de cuya producción por parte de Lorente ya se conocían distintas versiones, tanto en pareja como efigies individuales (QUILES Y CANO, 2006: 203, 254 y 257; PORRES, 2016: 186-186). Damos a conocer ahora una nueva representación de las santas alfareras, que, por sus dimensiones, debió concebirse como una pieza de devoción privada.²⁵ En ella, el artista recurre nuevamente al artista al arquetipo murillesco del Convento de Capuchinos de Sevilla (hacia 1665-1668), conservado en el Museo de Bellas Artes de aquella ciudad.

23 Archivo del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Documento manuscrito, en papel con tablas. Inventario de los cuadros, esculturas y demás objetos artísticos procedentes de la Congregación de S. Felipe Neri de esta ciudad y depositados en este Museo de pinturas por disposición del Ayuntamiento Revolucionario. Fol. 2. «N. 52. Una Concepción. Escuela sevillana. 2,03 alto. 1,42 ancho. Mérito artístico mediano. Conservación regular. Devuelto 8 nov. 1877».

24 Fue también recogida en FERNÁNDEZ, 1999: 94 y 98. No se señaló dato alguno con respecto a su identificación, siendo reproducida parcialmente en imagen a color.

25 Óleo sobre lienzo. Marco: 45 x 56 cm. Bastidor: 35,5 x 47,5 cm.



Lám. 10. Bernardo L. Lorente Germán. *Santas Justa y Rufina*. Colección Plata, Sevilla. Foto: Enrique Muñoz Nieto.

Mantuvo el perfil bajo del horizonte, la luz crepuscular, la posición de las santas, sus respectivas miradas e incluso la posición de la Giralda. Por el contrario, alteró los colores y disposición de las vestimentas de las mártires. Asimismo, poco queda de la genialidad de Murillo en el tratamiento de los escasos cacharros de loza dispuestos en el plano central.

Si bien en esta ocasión se advierte una notable distancia estilística en el tratamiento de los rostros respecto a los modelos de Murillo, no ocurre lo mismo con una *Virgen con el Niño* de procedencia internacional, que aquí adscribimos a su mano.²⁶ El mero hecho de que fuese licitada como «círculo de Bartolomé Esteban Murillo» no hace sino refrendar el profundo débito de la composición hacia la producción seiscentista, evidenciando la fuerza de la tradición murillesca en el quehacer de nuestro pintor. La pintura traslada con acierto esa proximidad

²⁶ Óleo sobre lienzo. 67,6 x 52,4 cm. Christie's, 26 de abril de 2006, lote 143. Por razones técnicas y de gestión de derechos de reproducción, se remite al enlace de la entidad para la consulta del registro gráfico: https://www.christies.com/en/lot/lot-4697371?ldp_breadcrumb=back.

devocional entre el fiel y la divinidad, factor determinante en el éxito comercial y espiritual de los modelos murillescos. Lorente, conocedor de esta clave estética, ya la había ensayado en obras como la *Virgen con el Niño* de colección particular sevillana, con la que esta versión guarda notables afinidades: desde el uso de fondos neutros y oscuros hasta el tratamiento de las figuras, que emergen con fuerza mediante acusados contrastes lumínicos (QUILES Y CANO, 2006: 242). A diferencia de la *Virgen con el Niño* que fuese de colección particular de Olivares, no parece existir aquí un prototipo directo; no obstante, sí podríamos vincular la efigie mariana con la que presente en la *Adoración de los Pastores* que Murillo realizase hacia 1650, conservada en el Museo Nacional del Prado. Pese a la lógica variación en la postura, tanto la tipología indumentaria como la paleta cromática remiten inequívocamente al modelo del maestro. La reciente aparición en el mercado nacional de una nueva versión de esta composición —catalogada inicialmente como «círculo de Murillo. Escuela sevillana del siglo XVII»— permite confirmar nuestra tesis.²⁷ Esta obra, que presenta una factura plenamente coincidente a la pieza de Christie's, debe igualmente reintegrarse al catálogo de Lorente Germán.



Lám. 11. Bernardo L. Lorente Germán, *Virgen con el Niño*.
Colección particular. Foto: Comercio de arte.

²⁷ Óleo sobre lienzo. Marco: 88 x 76 cm. Bastidor: 70 x 58 cm.

Mayor relación con la producción de Murillo presenta la última obra que presentamos en esta investigación, un *San Antonio con el Niño* que pudimos conocer en mercado de arte.²⁸ Fue licitada bajo la genérica –aunque acertada– identificación de «seguidor de Bartolomé Murillo» y datada en la centuria anterior. La ficha catalográfica advertía su débito compositivo con respecto a un original del maestro subastado en Londres en el año 1924 (VALDIVIESO, 2011: 309).



Lám. 12. Bernardo L. Lorente Germán, *San Antonio con el Niño*.
Subastas Segre. Foto: Cortesía de la casa de subastas.

A diferencia de lo que Lorente acostumbra, se muestra aquí como un artista dotado de grandes capacidades miméticas, si bien el rostro del divino infante evidencia los peculiares rasgos físicos otorgados por el pintor a sus figuras, especialmente aquellas de edad infantil, como se refleja en la *Adoración de los Pastores* de la Archicofradía Sacramental de Pasión (lám. 6). Podría compararse con, por ejemplo, los distintos angelotes de la *Divina Pastora* de la Parroquia de Brenes, el joven con grilletes que aparece junto a *San Juan Ánglico* en la Basílica

²⁸ Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Subastas Segre, febrero de 2020, lote 59. Agradecemos a José Luis Requena el habernos facilitado la imagen.

de María Auxiliadora de Sevilla o el Niño Dios de la pintura que fuese de la Colección Arenzana de Madrid.²⁹

3. EPÍLOGO

A tenor de lo expuesto en esta investigación, se confirma que Lorente Germán fue uno de los principales artífices de la pervivencia de la estética murillesca durante el setecientos sevillano. Su producción, si bien manifiesta una irregularidad cualitativa propia de la intensa actividad de su taller, se ve penalizada en la actualidad por el precario estado de conservación de buena parte de sus lienzos.

Este artista, en cuanto a creador, atendía a lo que la heterogénea clientela de la Sevilla del momento — particulares e instituciones civiles o religiosas — demandaba (QUILES, 2017: 66). Esa fue una de las claves de su éxito, que lo llevaron a ser considerado entre sus coetáneos como «célebre pintor sevillano», encabezado con el que abre la noticia de su fallecimiento, publicada en un medio local pocas semanas después:

«Don Bernardo German, insigne Pintor, murió en esta ciudad el 15 de enero de 1759, y se enterró en la Parroquial de Señor S. Juan de la Palma, donde vivía, de edad 78 años. Fue natural de Sevilla; y este célebre professor ha sido uno de los que con más reputación cultivó la Pintura, fue diestrísimo, en ella, y tenía un tino prolijo, y exquisito, que lo hacía resaltar mucho. Sobresalió en el colorido, y en la pintura. Entre los muchos monumentos, que convencen su pericia, y delicadeza, son las pinturas de la Cartuja de Jerez de la Frontera, las de la Iglesia de Baeza, y otras muchas; que hay en Sevilla, y esparcidas por España, que serán siempre, buscadas por los inteligentes, y curiosos».³⁰

«Célebre profesor (...), uno de los que con más reputación cultivó la pintura (...), diestrísimo en ella (...), tino prolijo y exquisito (...)» son algunos de los elogios que, apenas quince días después de su fallecimiento, le dedicaba la prensa local, testimoniando el notable prestigio del que gozó entre sus coetáneos. De este éxito participaron sus pinturas, de las cuales, en un alto porcentaje y a diversos niveles de ejecución, manifiestan una inequívoca filiación con la estética murillesca, consolidando a Lorente como un gran continuador de dicha tradición en el setecientos.

4. REFERENCIAS

ADORATION OF THE SHEPHERDS. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-9-115

29 QUILES Y CANO, 2006: 234, 249 (incorrectamente identificado como *San Francisco Ramiseo*) y 238.

30 HEBDOMADARIO ÚTIL SEVILLANO. Jueves 1 de febrero de 1759. Papel 72. Fol. 2 v.

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1975): *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Obra Social de la Caja San Fernando, Sevilla.
- CAVESTANY, Julio (1945): El pintor de las pastoras, *Arte Español*, 15: 107-111.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo II, Real Academia de S. Fernando, Madrid.
- CLAVIJO GARCÍA, Agustín (1979): Un pintor olvidado: el sevillano Cristóbal López (1671-1730) y su obra en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, Baetica. *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 2-1: 25-46, DOI: <https://doi.org/10.24310/baetica.1979.v1i2.993>
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Pedro (1999): *La congregación del Oratorio*. San Felipe Neri de Sevilla, Guadalquivir, Sevilla.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2022): *Teresa de Jesús. Mujer, Santa, Doctora*, Carmelitas Descalzos Eds., Barcelona.
- HEBDOMADARIO ÚTIL SEVILLANO (1759). Jueves 1 de febrero. Papel 72. Disponible en: <https://archive.org/details/A063286201/page/n288/mode/1up>
- MARTÍN RIEGO, Manuel; RODA PEÑA, José (2004): *Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio artístico*, Cajasur, Córdoba.
- MATA CARRIAZO, Juan de (1929): Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo V: 157-183.
- MATA TORRES, Josefa (1986): Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán, *Archivo Hispalense*, T. LXIX, N. 212: 215-222.
- MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique (2004): *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Tomo II, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- MUÑOZ NIETO, Enrique (2020a): A propósito de los rosarios públicos: Ruiz Soriano y Lorente Germán en la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Espartinas, *Archivo Hispalense*, T. 105, N. 318-320: 389-399, DOI: <https://doi.org/10.71232/ah.2022.cv14>.
- MUÑOZ NIETO, Enrique (2020b): La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 55: 47-54.
- MUÑOZ NIETO, Enrique (2021): Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a través de dos obras, *BSAA Arte*, 86: 307-321, DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.199-213>
- MUÑOZ NIETO, Enrique (2024): Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII, *Hipogrifo*, 12.1: 685-704, DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.40>
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2017): Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica, en Benito NAVARRETE PRIETO (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla*. Catálogo de exposición, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla: 11-26.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid.
- PONZ, Antonio (1786): *Viage de España*. Tomo IX, Viuda de Ibarra, Madrid.

- PORRES BENAVIDES, Jesús. A. (2016): Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 354: 183-193. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2016.12>
- PORRES BENAVIDES, Jesús A. (2019): La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras, *Quiroga*, 15: 60-71. DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.261>
- PORRES BENAVIDES, Jesús A. (2020): Nuevas adiciones al catálogo de Bernardo Lorente Germán, *Boletín de Arte*, 41: 289-293. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.7739>
- PORRES BENAVIDES, Jesús. A. (2022): Bernardo Lorente Germán: una revisión de su producción e influencias presentes en ella, *Hipogrifo*, 10.2: 931-956. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.56>
- PORTÚS, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del Arte en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- QUILES GARCÍA, Fernando; CANO RIVERO, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Fernando Villaverde, Madrid.
- QUILES GARCÍA, Fernando (2017): La alargada sombra de Murillo (1617-1867), en B. NAVARRETE PRIETO (coord.), *Murillo y su estela en Sevilla*. Catálogo de exposición, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla: 43-73.
- RODA PEÑA, José (1993): *Hermandades Sacramentales y Arte Eucarístico en Sevilla. La Archicofradía del Salvador (1543-1993)*. Volumen II. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ST. THOMAS OF VILLANUEVA OFFERING A COIN. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-1641
- SUPLEMENTO AL HEBDOMADARIO. Viernes 26 de mayo de 1758. Núm. 11. Disponible en: <https://archive.org/details/A063286201/page/n43/mode/2up>
- THE VIRGIN AND CHILD. Disponible en: https://www.christies.com/en/lot/lot-4697371?ldp_breadcrumb=back
- VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel (1982): *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*. Catálogo de exposición, Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique (1992): *Historia de la pintura sevillana*, Guadalquivir, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique (1996): La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1729-1733), en *Murillo. Pinturas de las colecciones de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla: 21-31.
- VALDIVIESO, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique (2005): Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano, en Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.): *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, CSIC, Madrid: 199-206.
- VALDIVIESO, Enrique (2018): *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de discípulos y seguidores de Murillo*, Editorial Universidad de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla.



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Facultad de
Geografía e Historia



Colaboran:
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA