

LA INFLUENCIA DE MURILLO EN BERNARDO LORENTE GERMÁN: NUEVAS OBRAS

THE INFLUENCE OF MURILLO ON BERNARDO LORENTE GERMAN: NEW WORKS

Resumen

En el presente artículo describimos la pervivencia de algunos modelos murillescos en la obra de Lorente, revisamos su producción retratística y damos a conocer varias obras inéditas que atribuimos al pintor sevillano.

Palabras clave

Barroco, Bernardo Lorente Germán, Iconografía, Pintura, Sevilla.

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos.
Departamento Ciencias de la Educación,
Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias
Histórico-Jurídicas y Humanísticas y
Lenguas Modernas. Madrid, España.

Profesor Ayudante Doctor. Es Licenciado en Bellas Artes (año 2001) e Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (año 2002). Doctor por la Universidad de Córdoba. En el campo de la investigación ha trabajado sobre diversos temas que van desde la pintura barroca, la imaginería y la retablistica. Ha participado en varios Congresos y Jornadas y publicado en revistas científicas. Además, ha trabajado en el IAPH y profesor de Historia del Arte en Córdoba, en el Ces Felipe II de Aranjuez y actualmente en la URJC de Madrid.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/IX/2018
Fecha de revisión: 17/X/2018
Fecha de aceptación: 14/IV/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

In the present article we revise the influence of models from Murillo in the work of the Sevillian painter Bernardo Lorente German, we analyze his contribution to the genre of portrait and present some unpublished paintings here attributed to Lorente.

Key words

Baroque, Bernardo Lorente Germán, Iconography, Painting, Sevillian.

LA INFLUENCIA DE MURILLO EN BERNARDO LORENTE GERMÁN: NUEVAS OBRAS

La exposición Murillo y su estela en Sevilla, comisariada por Benito Navarrete con motivo del aniversario del nacimiento del genial pintor, ha suscitado un renovado interés tanto por Murillo como por los pintores que quedaron influidos por éste durante todo el siglo XVIII. Como comenta Navarrete, *“La persistencia en los esquemas o imágenes matrices ideados por Murillo fueron arrastrados por los propios discípulos del artista, que contribuyeron notablemente en alargar su sombra con desigual fortuna”*¹.

Verdaderamente, quienes mejor supieron adaptar los prototipos de Murillo e incluso copiarlos a lo largo del siglo XVIII fueron Alonso Miguel de Tovar y Domingo Martínez², considerados “muriillescos” de segunda generación. Del primero decía Ceán que había sido uno de los principales copistas por *“haberse dedicado a copiar los cuadros de caballete de Murillo, de los que había abundancia entonces en las casas principales de aquella ciudad y llegó a imitarlos con tanta exactitud que se equivocaban las copias con los originales”*³.

Lorente entró como aprendiz en el obrador de Cristóbal López (1671-1730), un pintor parece que mediocre y del que no hay apenas información histórica. En algunos cuadros de López, como la *Virgen confortando a Santo Domingo* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, observamos algunos rasgos que nos recuerdan a Lorente, como el grupo de ángeles que se encuentra conversando en el ángulo derecho o en los ángeles que ayudan a la Virgen, lo que nos lleva a pensar en una pronta colaboración con su maestro.

Tras la publicación del libro de Fernando Quiles e Ignacio Cano *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*⁴ se ha hecho una revisión de la obra de Lorente. Por ejemplo, *La Divina Pastora*⁵ del Museo del Prado⁶, de la cual se tenían serias reservas de su antigua asignación a Lorente, es atribuida ahora a Alonso Miguel de Tovar⁷. Como comenta Navarrete, un caso interesante para verificar la enorme trascendencia de los tipos creados por Murillo a través de las imágenes sagradas, fue precisamente esta nueva advocación.



Fig. 1. Bernardo Lorente Germán. *Inmaculada, estandarte o "Simpecado"*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Catedral de Sevilla. Cortesía de Antonio Rodríguez Babío.



Fig. 2. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. *Flagelación de Cristo*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Ansorena Subastas. Madrid.

Quizás este error en la atribución partiera del hecho de que el propio Ceán Bermúdez mencionara a Lorente en su famoso Diccionario como “el pintor de las pastoras” indicación que ha servido de mantra para atribuirle después todo tipo de representaciones *pastoreñas*⁸.

Lorente Germán encontró su clientela entre el público devoto, en su mayoría religiosos, hermandades y particulares, que le requerían pinturas devocionales como las mencionadas *Divinas Pastoras*. Entre estas, debemos reseñar la aparición reciente de una pequeña pintura para un estandarte propiedad de la catedral de Sevilla⁹. Se ha podido comprobar cómo estaba firmado en su reverso con un lacónico “Ger.^{an}”. Un análisis de la pintura nos ha llevado a autenticar la obra como de Lorente tanto por el rostro de la Virgen como por los ángeles que la acompañan. El que el autor firmara las obras no es nuevo, pues es muy común el uso

de su nombre completo e incluso del año en el anverso de las obras, siendo más infrecuente que lo hiciera en el reverso de las obras aunque existen algunos ejemplos estudiados anteriormente¹⁰.

No todo es positivo en esta revisión del corpus de Lorente. Sabemos que algunas de las obras de Lorente registradas en la época se han perdido. Por ejemplo, en el claustro de la Merced Calzada de Sevilla figuraba una “piedad de German”, que el propio Ceán identificó después como “La Virgen con el señor muerto en los brazos”¹¹ de la que desconocemos su paradero. También Ceán dice “era insigne pintor y entre los muchos monumentos que a dexado en pintura sería son los de la cartuxa de Xeres de la Fra, los de la Iglesia de Baeza y parece que en Ubeda” no existiendo rastro de estos.

Otra obra interesante “La Flagelación de Cristo” tenida como de *escuela sevillana*¹² ha aparecido recientemente en el mercado de arte de Madrid. Esta recoge sensibilidades de la pintura de finales del xvii en la figura de Matías de Arteaga o del pintor dieciochesco Andrés Pérez en la arquitectura del patio barroco que se observa en el fondo. Un análisis más detallado del mismo nos pone en relación con tipos de Lorente, al que atribuimos la obra. Así el tratamiento tan marfileño y preciosista del Cristo o el sayón de piel cobriza que agarra su cabellera nos recuerdan a tipos del autor. Por último, el tratamiento ágil del grupo de sacerdotes judíos en el patio se acerca al cromatismo y la soltura de las mejores obras de Lorente. Uno de los sayones lleva unas fauces de león en su cabeza a modo de Hércules¹³.

Lorente pinta en 1743 para la Cartuja de Jerez de la Frontera una serie de seis lienzos de proporciones considerables (6 varas de ancho y 4 de alto) con el tema de la pasión de Cristo¹⁴. En el inventario de bienes “*que ha de contener los cuadros, libros y efectos de biblioteca pertenecientes a dicha extinguida cartuja...*” realizado en 1820¹⁵ se describen una serie de cuadros de temática pasionista en los muros de la iglesia que podrían ser los descritos anteriormente. Dadas las dimensiones del cuadro de la Flagelación descrito anteriormente, seguro que no se corresponde con esta serie, pero si tenemos pruebas de que el pintor habría tratado el tema pasionista.

Quiles nos recalca también la idea de que Lorente al igual que Domingo Martínez, poseyó una buena biblioteca y que haría uso de estampas y grabados. De Murillo sólo podemos hacernos una pálida idea de los libros que tuvo, al saber de la treintena de libros que poseyó o por los que tenía su hijo, el canónigo Gaspar Esteban (suponemos que heredero de la biblioteca de su padre)¹⁶.

Por ejemplo, Lorente copia casi literalmente el grabado de Tempesta para el tema del *raptó de Europa*¹⁷. Valdivieso, en relación a los trampantojos que realiza Lorente, comenta que hubo de haber algún contacto y 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 Gijsbrechts¹⁸ 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 Sartori¹⁹. Según nos cuenta Ceán Bermúdez, una vez terminada la pintura del retrato del infante Felipe, gustó tanto a Isabel de Farnesio que le regaló las *batallas de Alejandro*, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran que acababan de llegar de Francia.



Fig. 3. Bernardo Lorente Germán. *Inmaculada, detalle en el escudo del San Miguel y los ángeles. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado en 1757. Capilla de San Miguel. Catedral de Jaén.*

Con Lorente trabajaban algunos discípulos como Lorenzo de Quirós o Pedro de Acosta. Es revelador el comentario de Ceán hablando del primero: *“Aprendió los principios de su arte en Badajoz, y después pasó a Sevilla a la escuela de don Bernardo Germán Llorente, con quien hizo progresos en manejar los pinceles al temple y al óleo; y para perfeccionarse en el dibujo”*²⁰.

No sabemos si el taller de Lorente sería parecido al de su coetáneo Martínez, de quien Ceán dice que *“su casa parecía una academia, a la que concurrían muchos discípulos”*²¹. Podemos apreciar que en sus últimas obras hay una cierta pérdida de calidad, lo que nos puede llevar a pensar en la participación de algunos alumnos o discípulos como Quirós que hubieran asimilado su estilo sin la calidad del maestro. Por ejemplo,



Fig. 4. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. San Miguel. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. © Segre Subastas. Madrid.

obras de su última época, como el lienzo de “San Miguel y los ángeles” en la capilla de San Miguel de Jaén, en el que hace unos años se encontró la firma Bernardo Lorente Germán, en el año 1757, presentan alguna torpeza, probablemente porque al ser una obra grande, sería difícil pensar la sola intervención de Lorente debido a su avanzada edad. Es interesante que en este cuadro toma un modelo prestado de Murillo, como es la “Inmaculada” representada en el escudo del San Miguel, que indudablemente bebe de modelos murillescos como la del “coro” del Museo de Bellas Artes de Sevilla o la Inmaculada del Escorial. Hace unos años apareció en el mercado del arte lo que pudo ser el boceto de dicha obra²². El profesor Enrique Valdivieso, ha dado a conocer recientemente una imagen de la misma temática y de gran calidad en una colección particular madrileña²³. Según Valdivieso 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 Amberes.

Aunque Lorente no llega a mimetizarse con Murillo como Tovar o Esteban Márquez, está claro que recoge también su herencia. En este sentido viene bien recordar las palabras del conde del Águila, quien afirmó que Lorente *“diose como todos los de su tiempo a copiar e imitar a Murillo, no pudo sustraerse en la copia de Murillo, como sus contemporáneos, pero al mismo tiempo, siguió otros derroteros creativos”*²⁴. Es significativa en la mencionada exposición de Sevilla la contemplación de la genial “Virgen de la faja” de Murillo junto con la copia exacta que de esta hizo Tovar, actualmente en el museo de Bellas Artes de Cádiz, y la pequeña y libre versión que realiza Lorente del cuadro en una colección particular madrileña. En esta última obra, Lorente ha recreado el tema con la Virgen que sostiene al niño y los ángeles, pero los tipos se alejan del original y no tiene el fondo

oscuro del anterior, que ha cambiado por un celaje y un gran cortinaje rojo.

Quiles ha puesto de manifiesto la necesidad de Lorente por renovarse²⁵. Dicha necesidad se manifiesta en una cierta independencia que le llevó al abandono de la “*impronta murillesca*”²⁶ para ir adoptando formas “*pictóricas envueltas en la elegancia, refinamiento y distinción propias de la escuela francesa*”. Aun así, aunque se adhirió a “*la corriente renovadora que evolucionó tras la estancia de la corte en Sevilla*”, no pudo esquivar la demanda murillesca, realizada por particulares e instituciones que aun consideraban que la pintura religiosa debía tratarse al modo del maestro barroco²⁷. En otros trabajos anteriores, dimos a conocer alguna copia casi exacta de Murillo como “La Anunciación” de la capilla universitaria en la antigua Fábrica de Tabacos, firmada y fechada²⁸. Esta se basa en el cuadro realizado por Murillo del mismo tema, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla proveniente del convento de Capuchinos, del que copia literalmente la escena, cambiando mínimos detalles. La obra sin embargo parece que está realizada con cierta desgana y no es una de las mejores composiciones de Lorente²⁹.

Como recuerda Benito Navarrete, de la “Virgen de la Servilleta” se hicieron infinidad de copias, derivaciones e interpretaciones fruto de toda esta leyenda³⁰. Así Juan de la Vega reconocía:

*“de esta preciosa y mágica pintura se han sacado innumerables copias y bien puede decirse que no hay parte del mundo que no guarde como reliquia este recuerdo del Rafael español. Su pequeño tamaño y encanto han animado a todos los pintores a sacar copias, unos por amor al arte y otros con fines especulativos y tanto unos como otros, como aficionados y maestros, no se dan cuenta de su difícil facilidad”*³¹.



Fig. 5. Bernardo Lorente Germán. Copia de la Virgen de la Servilleta. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado: Ber^{dis} Lorente German faciebat anno 1742.



Fig. 6. Bernardo Lorente Germán. Buen Pastor. Óleo sobre lienzo. Firmada y fechada en 1698. Balclis Subastas: Barcelona.



Fig. 7. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. *San Millán en la batalla de Simancas*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Colegiata del Salvador de Sevilla. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Autor: José Manuel Santos Madrid.

Dentro de estas reinterpretaciones de los originales de Murillo a las que nos hemos referido, es interesante la versión que ha aparecido en el mercado de arte firmada *Ber^{dus} Lorente German faciebat anno 1742*³². Se trata de una copia exacta del original que entonces estaba en el retablo de los capuchinos de Sevilla, iglesia que debió visitar Lorente para realizar sus copias. Se trata de una copia de calidad, aunque carece de la frescura y delicadeza del original, especialmente en los rostros y en general en las anatomías, sobre todo la del niño.

Otra obra firmada y fechada aparecida recientemente en el mercado de arte es un Buen Pastor³³

que sigue el modelo del de Murillo actualmente en el Ashmolean Museum de Oxford³⁴ o la del Museum of Fine Arts, Boston³⁵. En el cuadro se representa al niño Jesús adolescente vestido como pastor llevando un rebaño en un fondo de paisaje. Las ovejas son características de Lorente y se repetirán en sus versiones de la Pastora. Se trata de una obra muy interesante porque está fechada en 1698, con lo que estaría pintada con solo 18 años, aunque se observa ya una plena madurez en su estilo.

Un cuadro que ha pasado prácticamente de puntillas para la historiografía es el gran “San Millán en la batalla de Simancas”³⁶ de la colegiata del Salvador de Sevilla. Aunque sabemos que estaba en la sacristía de la antigua colegial, no se tenían referencias del cuadro ni figuraba en los inventarios antiguos de la iglesia del Salvador. Sí parece seguro que habría sido donado al templo al menos antes de 1848, ya que se cita por primera vez un borrador de inventario de cuentas de fábrica de 1852, en el archivo del Palacio Arzobispal³⁷. Se atribuía a Sebastián de Llanos Valdés y se databa en la segunda mitad del siglo XVII.

En el lienzo se muestra a San Millán a caballo, con armadura y revestido con el hábito benedictino armado con una espada y guion blanco con cruz roja, al frente de las tropas cristianas. Está luchando contra los infieles revueltos entre sus gallardetes, escudos, turbantes y espadas bajo las patas del caballo encorvetado que corre a galope. Quizás para algunos detalles como el caballo en cabriola se pudo inspirar en el Santiago matamoros para la iglesia de Santiago de Sevilla de Mateo Pérez de Alesio, aunque también pudo ver algunas obras como el cuadro del retablo mayor del Monasterio de San Millán de Yuso de Juan Ricci o Rizi. Otras obras con influencia rubeniana que pudo ver en la corte, pudo ser el “Santiago en la batalla de Clavijo” que pintara Carreño, hoy en el Museo de Budapest o el del mismo tema que pintara Rizi para la



Fig. 8. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. Coronación de la Virgen con Ambrosio de Spínola. Arzobispo de Sevilla, y otros ilustres sevillanos. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. © Alcalá Subastas. Madrid.



Fig. 9. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. San Esteban Protomártir. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Colección particular madrileña.

parroquia de Santiago de Madrid e incluso más parecido con otra pintura del siglo XVII. Posee una inscripción que lleva el cuadro en la parte de abajo “el señor san Millán de la orden de san Benito en la batalla de Simancas mato ochenta mil moros celebrándole su fiesta nuestra madre la iglesia a los doze de noviembre”. La obra se puede adscribir al círculo de Lorente por algunos detalles en especial la relación con el San Millán de la Cogolla realizado en 1747 para la catedral de Sevilla.

Lorente tuvo la oportunidad de trabajar junto a los pintores que se ganaron el favor del rey Felipe V, durante la estancia de la Corte en Sevilla en tiempos del Lustró Real (1729-1733). Este hecho supuso un verdadero acontecimiento dentro de la cotidianeidad de una ciudad, que, tras el cosmopolitismo de tiempos pasados,

vivía sumida en una etapa provinciana acorde con la crisis económica que venía padeciendo desde el siglo anterior. Como recuerda Fátima Halcón, la llegada de la familia real obligó a las autoridades municipales³⁸ a mejorar la infraestructura urbana y a embellecer la ciudad, pero también esa estancia favoreció la acometida de nuevas obras arquitectónicas, religiosas y de carácter civil.

En esta época es conocida la anécdota en que Lorente disputó con el famoso pintor de cámara Jean Ranc la ejecución de un retrato de un infante. José Milicua comenta, gracias a una carta del propio Lorente, del supuesto enfado y casi “muerte” de disgusto del propio Ranc al contemplar el retrato del infante don Felipe de Borbón que él no había sido capaz de pintar con semejante parecido y rapidez³⁹. En este retrato,

de forma ovalada⁴⁰, el príncipe está representado en tres cuartos. El formato ovalado de la pintura nos remite a Murillo, por ejemplo, a su autorretrato o el de Nicolás Omazur, aunque podría ser también que el formato respondiera más bien a las preferencias impuestas por la retratista cortesana del momento de marcado gusto francés y traídas a la corte por el pintor de cámara Jean Ranc.

Es muy interesante revisar dentro de la producción de Lorente ciertos géneros como el del retrato. Ya Gutiérrez Pastor estudió una serie de retratos como el de D. José Vicente Urtusaustegui firmados⁴¹. La aparición en mercado de arte de un cuadro titulado “Coronación de la Virgen con Ambrosio de Spínola, arzobispo de Sevilla, y otros ilustres sevillanos”⁴² atribuible a Lorente, muestra una vez más su maestría en este género. Como indica su título, aparece un plano terrenal en donde están esta serie de personajes entre los que se encuentra el arzobispo de Sevilla y al otro lado un fraile que pudiera ser Fray Isidoro de Sevilla gran devoto de la Virgen. Junto a estos se disponen una serie de personajes nobles y otros más populares, algunos de los cuales portan un rosario mirando hacia el cielo donde aparecen la escena de la Coronación de la Virgen, tema que ya había aparecido anteriormente en alguna obra.

También mencioné anteriormente un San Esteban Protomártir en colección particular madrileña⁴³. En este cuadro, que se puede considerar un “retrato a lo divino”, aparece el santo representado como diacono con los atributos propios como son las piedras con que lo apedrearon en una mano y la palma, símbolo del martirio en la otra. En esta obra se puede ver la gran calidad de la que es capaz Lorente, al plasmar detalles como las telas adamsadas o los bordados de la dalmática, pero también la capacidad plástica a la hora de definir el rostro o las manos resueltas con gran precisión, lo que lo muestra como un gran retratista, lo que incluso le proporcionó un

reconocimiento regio. También como *retrato a lo divino* debemos considerar la Santa Inés que hace unos años presentó la galería Caylus, muy luminosa y con una maestría espectacular a la hora de representar el corpiño de raso amarillo con las mangas rajadas de la santa o el tocado que la dota de una solemnidad principesca. Aunque quizás lo más llamativo sea el rostro pacífico de la santa que nos interpela y sus delicadas manos con las que sostiene al borrego, su atributo parlante y origen de su nombre “agnese-agnus”. También el San Fernando de la colección Ibarra en un formato oval, puede considerarse otro retrato a lo divino magistral y distanciado de la imagen que le represento Murillo convirtiéndose en un personaje *real* más que en un “santo”.

El pintor también llevó a cabo otras tareas como la de tasador, realizando un informe del cuadro de la Cena de Murillo en Santa Maria la Blanca. En dicho informe el autor declara: *“que abiendo sido llamado por parte de los Sres hermanos mayores y alcaldes de la ermandad del Smo sacramento de la iglesia parroquial de santa maria la blanca para ver y reconocer y apreciar un quadro propio de dicha hermandad pintura del misterio de la sena, original de Don Bartolome Murillo”* y hace consideraciones interesantes sobre el estado de la obra como *“el perjuicio de lo ahumado de las luces del tiempo que estuvo colocado en el altar y algunos remiendos pequeños en partes no perjudiciales y respecto de su estado”* tasándolo al final *“según lo que yo alcanse en el arte de mi profesión y atendiendo al desgraciado tiempo presente valle dha pintura”* la aprecia en *“vn mil pesos de asiento y veinte y ocho quartos”*⁴⁵.

No todo son comentarios positivos sobre nuestro pintor, así Cabezas García comenta de él que *“su influencia fue prácticamente nula en el ámbito de la pintura sevillana tras su renuncia a abandonar Sevilla y marchar con la corte a Madrid, reclusando su actividad a ámbitos*

*religiosos de poco relieve*⁴⁶. Valdivieso 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*”. Finalmente, según Ceán Bermúdez, su carácter melancólico lo llevo a no tener la misma fortuna que pintores coetáneos como Domingo Martínez que aparentemente tenía más dotes sociales. Esta “mala fortuna” incluso parece haber llegado a nuestros días, pues como anécdota en algunas coleccio-

nes particulares de Sevilla le atribuyen cuadros a Murillo que son obras clarísimas suyas.

Lorente, que empieza a trabajar muy joven, sigue un método de trabajo para sus composiciones en el que alterna el uso de estampas con modelos copiados sobre todo de Murillo y su escuela, pero reelaborándolas de una manera muy inteligente y sutil. Como conclusión debemos reconocerlo como un pintor importante y parte de ese *Parnaso* de la pintura dieciochesca sevillana junto a Tovar, Martínez y Espinal.

NOTAS

¹QUILES GARCÍA, Fernando. “Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el lustro real” En: MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte, las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010, págs. 185-194.

²NAVARRETE PRIETO, Benito. “Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (Coord.). *Murillo y su estela en Sevilla*, Catálogo de la exposición. Sevilla: Ayuntamiento, 2017, pág. 19.

³CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 1965, Tomo II, pág. 182.

⁴QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Alonso Miguel de Tovar ... Op. cit.*, pág.63.

⁵Óleo sobre lienzo, 167 x 127 cm, hacia 1732.

⁶De la cual hay una copia en la ermita de la Virgen del Castillo en Alagón (Zaragoza).

⁷NAVARRETE PRIETO, Benito. “Murillo y su estela... Op. cit.”, pág. 21.

⁸PORRES BENAVIDES, Jesús. “La iconografía de las Pastoras en la pintura sevillana del XVIII”. *Ensayos: Historia y teoría del arte* (Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia), 35 (2018), págs. 37-59.

⁹Ya apuntamos otras pequeñas pinturas para estandartes como la de Virgen del Rosario propiedad de la hermandad de Santa Marta en la iglesia de San Andrés de Sevilla. PORRES BENAVIDES, Jesús. “Obras inéditas de Bernardo... Op.cit.”, pág. 184.

¹⁰Ruiz Barrera descubrió en el convento de mercedarias calzadas en Lora del Río, una obrita que se tenía por la *Virgen de la Merced con Santiago y San Pedro Nolasco* y que la autora propuso correctamente como la *Virgen de Monserrat con dos peregrinos* como en la que se podía leer en su reverso “*Bernardo German faciebat año 1729*” en RUIZ BARRERA, María Teresa. “Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Sevilla)*,12 (1999), págs. 227-234.

¹¹FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pág. 264.

¹²En la sala Ansorena de Madrid, subasta 24 de enero de 2018, lote 33. Medidas 103 x 79 cm. Esta obra la menciona en el proyecto *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, proyecto de excelencia P12-HUM-1469 en la ficha correspondiente sobre Bernardo Lorente Germán.

¹³También recientemente se ha vendido una obra atribuida a Lorente denominada “Los vicios” con dimensiones 99 cm x 137 cm, en la que aparece otro personaje parecido. Sala Retiro Subastas, 25 de abril de 2018, lote 895.

¹⁴ARANDA BERNAL, Ana. “Obligaciones de lienzos de Bernardo Germán Lorente para la Cartuja de Jerez”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 2 (1989), págs. 125-126.

¹⁵Dentro del legajo inventario de la cartuja de Jerez de la Frontera se describe en las paredes de la misma iglesia: un cuadro grande con marco tallado pintado y dorado el marco de media v.ª de ancho y duelo en lienzo con la efigie del bautismo del Sr. como de dos vs de ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la tentación en el desierto como de cuatro v de ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la tentación en el desierto, como de cuatro v de ancho y tres e alto.

Otro id.id.id de la entrada en jerusalen como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id del prendimiento como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id dela presentación a Anas, como de cinco V ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la presentación a caifas como de cuatro v. ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la presentación a pilatos como de cuatro v. ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la flagelación como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la cruz a cuesta como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la crucifixion como de cinco v ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id del sepulcro como de cuatro varas ancho y tres de alto

Otro id.id.id de la resurrección como de dos varas de ancho y tres de alto.

Inventario de todos los bienes pertenecientes a la extinguida cartuja. A.H.N Sección Clero, papeles. Leg.1589. (págs. 65 vuelta y 66).

¹⁶QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra... Op. cit., pág. 46.

¹⁷Ibidem, pág. 47.

¹⁸Cornelis 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.

¹⁹VALDIVIESO, Enrique. ficha catalográfica de “Trampantojo con alegoría del Tabaco”, c. 1730-1740. En: VALDIVIESO, Enrique y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (Comisarios). *Teatro de Grandezas*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Investigación y Difusión, 2007, pág. 272.

²⁰VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana...* Op. cit., pág. 310.

²¹QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra... Op. cit., pág. 46.

²²En Subastas Segre- 30 de junio de 2009, lote 35. Mide 41 cm x 31 cm.

²³La pintura mide más de tres metros de alto. VALDIVIESO, Enrique. *La Escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, págs. 247-249.

²⁴VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana...* Op. cit., pág. 504. Aunque sí es verdad que Lorente no copia literalmente composiciones de Murillo tan frecuentemente como lo hicieran otros pintores, es un pintor que estilísticamente está conectado con aquel y que incluso llegó a tasar algún cuadro suyo. Además, sabemos que en la buena colección de pintura que debió tener, había algún cuadro que se atribuía a Murillo en MATA TORRES, Josefa. “Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), 212 (1986), págs. 215-222.

²⁵QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura, 2006.

²⁶VALDIVIESO, Enrique. “Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pág. 206.

²⁷QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra de Murillo 1617-1867”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (Coord.). *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2017, pág. 66.

²⁸*Berndus Lorente Germán faciebat anno 1741 en* PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán". *Archivo Español de Arte*, 354 (2016), pág. 190.

²⁹Otra versión de la Anunciación de Murillo del Prado fue la que apareció en 2002 en el comercio de arte sevillano.

³⁰NAVARRETE PRIETO, Benito. "Murillo y su estela... Op. cit., pág. 24.

³¹Ibidem, pág. 26.

³²Con medidas 83 cm x 68 cm.

³³Mide 63 x 51 cm. Subastas Balclis, 25 de octubre 2017, lote 1360. Agradezco a Enrique Carranco de Balclis las fotografías de esta obra. Proviene de una colección catalana y a su vez adquirida en la sala Pares de Barcelona. De Lorente había otra versión en la colección de W. J. Stirling de Keir en Escocia.

³⁴Mide 158 x 103 cm. Comprado en 2013 en Sothebys.

³⁵Esta versión de menor tamaño 55 cm. x 39.7 cm. proviene de la colección de Luis Felipe de Orleans.

³⁶Mide 291 cm x 196 cm.

³⁷Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Secc. IV. cuentas de fábrica Leg 286. Borrador de inventario de 1852. Citado en VV.AA. *El Salvador en el IAPH Conservación de un patrimonio histórico devocional*. Sevilla: Consejería de Cultura Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, pág. 30.

³⁸HALCÓN, Fátima. "La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, Duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 13 (2000), pág. 371.

³⁹Sobre este cuadro traté en una charla organizado por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla denominado "Retrato del infante don Felipe" (h. 1.730). MILICUA, José. "Bernardo Lorente Germán: El retrato del Infante Don Felipe". *Archivo español de arte* (Madrid), 136 (1961), págs. 313-320.

⁴⁰Las medidas son 1.05 m. x 84 cm.

⁴¹GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. "Dos series de retratos de Bernardo Germán Lorente con un nexo familiar: los Urtusaustegui y los Marqueses de Torrenueva". *Archivo español de arte*, 286 (1999), pág. 175.

⁴²Subastado en Alcalá Subastas en diciembre de 2016, agradezco a Daniel Díaz la fotografía. Mide 52,6 x 41,5 cm.

⁴³Óleo sobre lienzo Medidas: 85 x 73 cm. Anteriormente considerado como de escuela toledana. PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas de Bernardo... Op. cit., pág. 183.

⁴⁴Salió en Abalarte, Madrid el 22 de mayo de 2019 con el lote 56. Medidas: 73 x 54 cm.

⁴⁵PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas....Op. cit., pág. 185.

⁴⁶CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2015, pág. 349.