

Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras *

Bernardo Lorente Germán in the Service of King Philip V of Spain and Elisabeth Farnese: A Proposal Based on Two Works

ENRIQUE MUÑOZ NIETO

Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Calle de Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla

enriquemunoz@us.es

ORCID: 0000-0002-5888-2080

Recibido: 11/02/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Muñoz Nieto, Enrique: “Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras”, *BSAA arte*, 87 (2021): 199-213.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.199-213>

Resumen: Este trabajo analiza los distintos vínculos que unieron al pintor Bernardo Lorente Germán con los monarcas Felipe V e Isabel de Farnesio durante la estancia sevillana de estos últimos. Presentamos la desconocida procedencia regia de una de sus mejores creaciones artísticas: el *San Miguel* que perteneció al Real Colegio de Santa Isabel de Madrid. Además, damos a conocer otra destacada pintura inédita (una *Divina Pastora* en colección particular sevillana), ejemplo de una devoción impulsada por los monarcas durante el Lustro Real (1729-1733).

Palabras clave: Bernardo Lorente Germán; Lustro Real; pintura sevillana; Real Patronato de Santa Isabel de Madrid; Divina Pastora.

Abstract: This paper analyses the relationship between the painter Bernardo Lorente Germán and the monarchs Philip V of Spain and his wife Elisabeth Farnese during the royal stay in Seville. We provide information about the royal provenance of one of Lorente Germán’s best artistic creations: the *St Michael* that belonged to the Real Colegio de Santa Isabel of Madrid. Moreover, we introduce another unpublished painting (a *Divine Sheperdess* in private collection of Seville), which is an example of a devotion supported by the monarchs during the so-called ‘Lustro Real’ (1729-1733).

Keywords: Bernardo Lorente Germán; ‘Lustro Real’; Sevillian painting; Real Patronato de Santa Isabel of Madrid; Divine Shepherdess.

* Este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación P.I.F.) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

INTRODUCCIÓN

En una Sevilla ciertamente decadente desde un punto de vista económico, trasladado el consulado de Indias a la ciudad de Cádiz, el gusto murillesco dominaba el panorama pictórico local, con Domingo Martínez (1682-1749) y Bernardo Luis Lorente Germán (1680-1759) como principales exponentes del momento.¹ Aunque podríamos también hablar de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), el artista higuereño había abandonado la ciudad años antes de la llegada de los monarcas a Sevilla, precisamente llamado para trabajar en la Corte a finales de 1723 o bien a comienzos del año siguiente.²

1. SEVILLA ES CORTE. LORENTE, MARTÍNEZ Y EL LUSTRO REAL

Tras los dobles enlaces regios llevados a cabo en la localidad lusitana de Caia, Isabel de Farnesio (1692-1766) decidió poner rumbo a Sevilla, pensando en que un alejamiento temporal de la Corte sería positivo para la delicada salud mental de su esposo, Felipe V (1683-1746), comenzando un periplo con base en los Reales Alcázares de esta ciudad, que los llevaría a pasar cinco años alejados de la capital de España (1729-1733).³

Desde su juventud en Parma, donde había recibido una esmeradísima educación, la monarca demostró gran interés por las artes, interesándose pronto por la pintura local –especialmente por la figura de Murillo–, llegando a adquirir hasta un total de veintiocho obras relacionadas con este autor.⁴ Para ello se sirvió de la compañía de Martínez y de Lorente, quienes debido al desempeño de su profesión, habían adquirido un gran conocimiento con respecto a las diferentes colecciones artísticas particulares existentes por aquel entonces en Sevilla.

Como consecuencia directa del trato entre la monarca y Lorente, el pintor recibió el encargo de realizar el retrato del infante don Luis.⁵ Nacido en 1720, el que posteriormente llegara a ser Duque de Parma, aparece representado en posición de tres cuartos, mostrando claros débitos de la pintura cortesana, concretamente de Jean Ranc –pintor de cámara que acompañó a los Reyes durante el Lustró Real–.

¹ De entre las publicaciones dedicadas a Domingo Martínez destacan Soro Cañas (1982) y Pleguezuelo (ed.) (2004). Con respecto a Bernardo L. Lorente Germán, subrayamos Quiles / Cano (2006). Esta última referencia supone una de las mejores aportaciones al conocimiento de la pintura sevillana entre las realizadas en las últimas décadas. Además, sobre Martínez y Lorente véase Valdivieso (2018): 245-264 y 299-318.

² Quiles (2005): 16.

³ Morales / Quiles (eds.) (2010); Morales (2000): 172-181. Tomamos la primera parte del enunciado que encabeza este epígrafe en reconocimiento a esta última publicación.

⁴ Casaos León / Valverde Fernández (1996): 37; García-Frías Checa (2019): 347-348.

⁵ Óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm. Tras pasar por distintos propietarios fue adquirido por la Junta de Andalucía en mayo de 2002, depositándose en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con número de inventario DJ1424P; “La junta adquiere para el Bellas Artes un lienzo de Lorente Germán”, *ABC de Sevilla*, 10 de mayo de 2002, p. 59.

Cuenta Ceán que doña Isabel de Farnesio quedó tan contenta por este retrato que regaló al artista sevillano las estampas de las batallas de Alejandro, de Le Brun y Audran.⁶ A pesar de la escasa veracidad que se puede otorgar a muchos de los datos de carácter anecdótico con que Ceán adornaba sus textos, la certeza de este testimonio ha sido confirmada por Cano y Quiles, ya que estos grabados aparecen reflejados en su inventario *post-mortem*.⁷ Fue este presente, por lo tanto, un ejemplo más de la buena relación existente entre la monarca y el artista.

Si al beneplácito de doña Isabel ante el retrato que Lorente realizó de su hijo le sumamos las muchas horas que habrían pasado juntos visitando las distintas colecciones particulares sevillanas no es de extrañar que entre ambos se fraguase una buena relación. La historiografía admite que Bernardo fue invitado a marchar a Madrid, como pintor del Rey, propuesta que, de ser cierta, finalmente no fue llevada a efecto, pues desarrolló su trayectoria en la misma ciudad hasta el final de sus días.⁸ El propio artista, en una carta autógrafa con cierto tono pesimista, firmada con fecha 1 de enero de 1757 (poco tiempo antes de su muerte), da también cuenta de este hecho.⁹

Más allá del *Retrato del infante don Felipe* –y en consonancia con la propuesta que aquí presentamos– son tres las obras pictóricas sevillanas del siglo XVIII que cumplen dos requisitos: el haber sido adquiridas por los monarcas y estar presentes en Madrid desde los años posteriores a la salida cortesana de Sevilla. Se trata de la *Virgen entregando el rosario a santo Domingo*, de Patrimonio Nacional (h. 1730, actualmente en el Palacio Real de Madrid), la *Sagrada Familia con santo Domingo y san Francisco*, del convento de Santa Isabel (h. 1734); y, por último, la *Divina Pastora* del convento de las Trinitarias (h. 1740), tema iconográfico en el que posteriormente nos detendremos.¹⁰ Asimismo, estas tres pinturas están realizadas por el mismo artista, Domingo Martínez. Sin embargo, no conocíamos ninguna obra realizada por Lorente Germán que cumpliera con las dos premisas anteriormente referidas; hasta el momento.

2. SOBRE EL SAN MIGUEL DE LORENTE GERMÁN. NOTICIAS SOBRE SU DESCONOCIDA PROCEDENCIA

Labores de investigación llevadas a cabo dentro del Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, perteneciente a la fundación FOCUS de Sevilla, han permitido

⁶ Ceán Bermúdez (1800): 181. Afortunadamente el retrato fue adquirido por la Junta de Andalucía en el año 2002, habiendo sido subastado por la desaparecida *Arte, Información y Gestión*. La institución decidió depositarlo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en donde se encuentra desde aquella fecha.

⁷ Quiles / Cano (2006): 212.

⁸ Ceán Bermúdez (1800): 181.

⁹ Millicua (1961): 318- 320.

¹⁰ Sobre las anteriores obras, v. Valdivieso (2003): 530-531; Pleguezuelo (ed.) (2004): 188-189 (ficha catalográfica realizada por Valdivieso); Quesada Valera (2007): 182-185.

identificar una obra de Lorente Germán que cumple esos requerimientos. Según un documento fotográfico en blanco y negro, montado sobre cartón de tamaño ligeramente superior, con una anotación realizada por Diego Angulo, una pintura de *San Miguel*, anónima, pertenecía a “Madrid, Colegio Asunción (Sta. Isabel)” (fig. 1).¹¹



Fig. 1. *San Miguel triunfante sobre los ángeles rebeldes*. Documento fotográfico con anotación de Diego Angulo. Foto:© Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla.

¹¹ Revisado el catálogo de la fototeca del IPCE, no se han podido obtener datos de interés.

A pesar del escaso tamaño de la fotografía, que aparece ilustrando este texto únicamente a modo referencial, pudimos advertir que se trataba de un lienzo de grandes dimensiones de cuya existencia habíamos tenido constancia tiempo atrás, tras haber pasado por una desaparecida firma de comerciantes de antigüedades, establecida en Madrid.¹²

El Real Colegio de Santa Isabel –La Asunción– forma parte del Real Patronato de la misma advocación, fundación regia del siglo XVI, integrado tanto por el Monasterio de Agustinas Recoletas, como por el Colegio, actualmente regentado por las Religiosas de la Asunción.¹³

El Real Patronato de Santa Isabel, perteneciente a Patrimonio Nacional, fue en su origen fundación Real vinculada al Patrimonio de la Corona. Estuvo vinculado a la jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Palacio hasta 1933, pasando entonces a la jurisdicción diocesana. Como bien indica Beatriz Comella, hasta finales del siglo XX los monarcas consideraron como personales los bienes que eran patrimonio de la Corona, no habiendo distinción entre aquello recibido por su cargo institucional, y las propias riquezas familiares o personales, por lo que se consideraban propietarios de unos y otros.¹⁴ Con la creación de estos organismos, a partir de los bienes de la monarquía, se pretendía conseguir una doble función: la propia realización de una buena obra ante Dios, sin olvidar la vertiente social, tratando de dar solución a las distintas necesidades de la época.

El Real Colegio de Santa Isabel fue en origen un orfanato mixto, fundado por Felipe II en 1592. La elección de esta advocación vino motivada por llamarse así la hija predilecta de Felipe II, Isabel Clara Eugenia. Desde los inicios, el colegio estuvo vinculado a las monjas agustinas recoletas del monasterio de clausura, pero la situación cambió en el siglo XIX. En 1863 pasó a estar bajo la dirección de las escolapias Hijas de María. Esta congregación estaría pocos años

¹² Warner-Johnson / Howard (eds.) (2016): 254-255 (n.º 17). En origen la obra fue presentada por Coll & Cortés. Una anexión de la misma con la casa de subastas londinense Colnaghi motivó que esta pintura fuese recogida dentro de la publicación anteriormente señalada, habiendo abandonado nuestro país, al contar –a nuestro juicio, incomprensiblemente– con el permiso de exportación otorgado por la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico.

¹³ Para explicar este concepto jurídico vamos a servimos de las palabras de María Leticia Sánchez: “Además del Patronato Universal que ostentaban los Reyes sobre la Iglesia Nacional, existían Patronatos concretos sobre fundaciones especiales: capillas, monasterios, hospitales e iglesias, y también les correspondía el Patronato particular cuando por propia iniciativa, y con su dinero o el de la Hacienda, dotaban una fundación religiosa según las normas establecidas en el Código de Derecho Canónico. La erección de la fundación consistía en establecer un edificio al frente de una comunidad religiosa, que cumpliera los objetivos marcados en las actas. El rey pasaba a ser el patrono de la Obra Pía, y esta se denominaba a partir de este momento patronato”; Sánchez Hernández (1990): 31.

¹⁴ Para una mayor visión sobre el Real Patronato de Santa Isabel, dirigimos a Comella Gutiérrez (2010). De esta fuente procede casi la totalidad de información aquí vertida sobre el tema, habiendo resultado su consulta algo indispensable para conseguir los objetivos propuestos. Hemos preferido no incluir las demás citas para no cargar en exceso el aparato crítico. Queremos agradecer a la citada autora su amabilidad y disposición al ser consultada sobre este asunto.

en el colegio, ya que en 1876 fueron sustituidas por las religiosas de la Asunción, agustinas dedicadas especialmente a la enseñanza, que continúan rigiendo la vida diaria del colegio.

A pesar de ser fundación Real, el colegio no perteneció estrictamente a la jurisdicción palatina hasta 1738, precisamente a instancias de Felipe V, poco tiempo después de su regreso a Madrid desde Sevilla. La relación del matrimonio regio con el colegio queda reforzada por la aparición del escudo del monarca sobre la puerta de acceso, todavía visible. Además, sabemos que Sor Bárbara del Santísimo Sacramento, camarera que fue de Isabel de Farnesio, tomó los hábitos en este convento, en 1742.¹⁵

La situación política de los años centrales de la primera mitad del siglo XX en Madrid, inestable en el mejor de los momentos, fue contraria a una correcta conservación del patrimonio. A inicios de la II República fueron quemados doce conventos e iglesias, continuando algunos disturbios en los años posteriores. La situación se tornó insostenible el 6 de mayo de 1936, fecha en que la Junta de Patronatos comunicó a las religiosas que debían desalojar el Colegio, iniciándose la guerra poco después.

Tras la notificación a las asuncionistas por parte de la Junta de Patronatos de la obligatoriedad de abandonar el edificio, les fue concedido un plazo de diez días, durante los cuales las religiosas pudieron sacar aquellos bienes que estimasen que fueran de su propiedad. Varios camiones fueron los encargados de trasladar distintas pertenencias a la Casa de la Marquesa de la Cortina, así como a la vivienda de los Condes de Gamazo, comenzando seguidamente la contienda.¹⁶

Al término de la Guerra Civil, el 6 de abril de 1939, volvieron cuatro de las hermanas asuncionistas a Santa Isabel cinco días después. El colegio, que había sido utilizado como cuartel, estaba en un estado bastante lamentable. Por este motivo, se tuvieron que llevar a cabo labores de restauración de diferentes espacios, entre ellos la capilla. Sin embargo, el *San Miguel* ya no volvería a su espacio primitivo. Aunque no hemos sido capaces de rastrear la procedencia exacta de la pintura antes de pasar al mercado de arte madrileño, suponemos que fueron los descendientes de uno u otro linaje los encargados de haber puesto esta obra en circulación, sin descartar la posibilidad de que las propias monjas, ante la carestía de medios con que llevar a cabo la reparación del edificio, la hubiesen puesto a la venta de forma privada.

Además de la veracidad que otorga la intervención de Angulo –autor de la anotación en la que se indica el lugar en que se encontraba la pintura–, reafirma la relación entre la obra y el lugar donde se encontraba la cenefa vegetal que se aprecia en la parte superior de la fotografía del Legado Alfonso E. Pérez Sánchez

¹⁵ Comella Gutiérrez (2004): 68.

¹⁶ Sáenz Ruiz-Olalde (1990): 240.

y que es todavía visible en la capilla.¹⁷ Por otro lado, ni Antonio Ponz ni Elías Tormo ni María Leticia Sánchez aportan información alguna sobre la ornamentación de esta capilla.¹⁸ Interesa además reiterar cómo el Real Patronato de Santa Isabel habría contado con la *Sagrada Familia con santo Domingo y san Francisco* de Domingo Martínez, por lo que tras la noticia ahora presentada, dicha institución poseía obras de los dos artistas más reputados de la Sevilla de la primera mitad del siglo XVIII.

A pesar de no conocer documentación al respecto, y atendiendo a las premisas anteriormente expuestas, *San Miguel triunfando sobre los ángeles rebeldes* bien podría responder a un encargo áulico, en el que Lorente da sobradas muestras de sus elevadas capacidades artísticas, manifestadas tanto en el colorido como en el propio dibujo (fig. 2).¹⁹ El centro de la composición aparece dominado por la efigie del arcángel san Miguel, que escudo en mano, y blandiendo una espada flameante, se dispone a atacar a los ángeles rebeldes, que aparecen a sus pies. A su alrededor emergen distintas figuras angelicales, resueltas con gran destreza, que participan de la lucha. De forma global se puede advertir el predominio del color frente al dibujo, algo característico de la producción del artista. Con respecto a los tonos terrosos, estos pudieron haber sido conocidos por Lorente a través de su formación primera en el ámbito de la pintura, realizada con su padre, que, oriundo de una localidad de Granada, pudo haber conocido la gama cromática de, entre otros, Pedro Atanasio Bocanegra.²⁰

¹⁷ Conocemos una postal, integrada en una serie de 35 dedicadas al colegio de la Asunción realizadas en la década de los años 20, en la que se nos muestra la ornamentación de parte de la capilla para aquellas fechas, coincidente con el fragmento de pared que aparece en la fotografía del Legado Alfonso E. Pérez Sánchez. Aprovechamos para mostrar nuestro más profundo agradecimiento a Roberto Alonso, responsable del legado en FOCUS, por su inestimable colaboración en todos cuantos proyectos iniciamos en el citado centro de investigación.

¹⁸ Ponz (1776): 58-68; Tormo (1927): 361-368; Sánchez Hernández (1997) trata el convento, pero no el Colegio.

¹⁹ Óleo sobre lienzo, 310,2 x 198,3 cm. La obra, propiedad de “The Apelles Art Collection Luxembourg”, se encuentra depositada, en régimen de préstamo a largo tiempo, en el *Koninklijk Museum voor Schone Kunste* / Museo Real de Bellas Artes de Amberes. No hay que confundir la actual propiedad de la pintura, señalada al inicio de esta nota, con la “Apelles Collection”, del chileno Carlos Alberto Cruz, en proceso de desintegración desde el año 2016, por venta; Requena (2016): 13. Valdivieso, al tratar esta pintura, piensa que sería ejecutada en torno a 1730, planteando la posibilidad de que procediese del retablo de alguna iglesia o convento sevillano “de donde se extraería después de la desamortización de Mendizábal en 1835”; Valdivieso (2018): 247-248. No existe motivación alguna que sostenga esta hipótesis, pues ni Ponz, ni Ceán ni González de León aluden a la existencia de un lienzo de esta temática, realizado por Lorente, en ningún templo sevillano. Igualmente, entendemos que, de ser así, habría sido llevado al Alcázar durante la invasión napoleónica, por lo que habría aparecido dentro de la relación de Gómez Imaz. Por todo lo expuesto, nos inclinamos a pensar que se trataría de un encargo áulico con dirección a esta institución. Sin embargo, la desaparición de la mayor parte del archivo de las asuncionistas, durante la Guerra Civil, impide conocer mayores datos sobre este aspecto. Queda pendiente la labor de rastreo en el archivo del Palacio Real, que no ha podido ser acometida a raíz de las circunstancias sanitarias.

²⁰ Quiles / Cano (2006): 201.



Fig. 2. *San Miguel triunfante sobre los ángeles rebeldes*. Bernardo L. Lorente Germán. H. 1730-1735. Colección particular. Luxemburgo. Foto: © cortesía de Nicola Jennings.

Habría que señalar igualmente el que, en origen, el lienzo habría sido ideado para un retablo que remataba en medio punto. En determinado momento, quizás con la remodelación estética de la capilla ejecutada en el siglo XIX, la pintura perdió la relación con su contenedor, siendo completada en su parte superior, con tono neutro, hasta completar el rectángulo del marco, tal y como se presenta en la fotografía de Angulo.

Desconocemos el motivo concreto que llevó a la elección de esta iconografía, más allá del valor apotropaico que se confería a la figura del arcángel, muy apropiado para una institución educativa. En este sentido habría que señalar cómo en el propio colegio, el dormitorio superior estaba bajo su protección.²¹

No fue este el único acercamiento del artista a la iconografía miguelina, tal y como comprobamos con otros ejemplos, como el monumental lienzo de altar realizado en 1757 para una capilla de la Catedral de Jaén, próxima al crucero. El asunto principal presenta grandes afinidades compositivas con la pintura que perteneciese al colegio madrileño.²² Podríamos destacar también un lienzo ejecutado para un retablo de la Catedral de Baeza, pintado por las mismas fechas, habiendo tomado parte de su ejecución, posiblemente, el canónigo baezano Ambrosio de Gámez, a cuya labor como comitente debemos el retablo de la Catedral de Jaén.²³

Sin embargo, de entre las señaladas, la obra ahora estudiada evidencia un nivel artístico superior, pudiendo ser presentada, a nuestro entender, como la obra de mayor calidad de entre aquellas que hasta la fecha conforman el extenso catálogo del artista.

3. LORENTE Y LA *DIVINA PASTORA*. SOBRE EL ÉXITO CORTESANO DE UNA DEVOCIÓN AUTÓCTONA

La principal causa de la heterogénea calidad mostrada por Lorente a lo largo de su carrera no fue debida a un paulatino proceso de aprendizaje, pues en 1734 estaba ya en su madurez pictórica, sino que consideramos se corresponde al desigual interés con que el maestro acometió sus pinturas, así

²¹ Comella Gutiérrez (2010): 90.

²² Quirosa García (2012): 204-206. A nuestro juicio, no apreciamos indicios que permitan relacionar esta composición con la estampa que Raimondi abriese a partir del lienzo que con idéntico asunto Rafael Sanzio pintase por petición de León X (1518), como regalo para Francisco I de Francia. Ello no quita el que, tanto la obra jiennense, como la procedente del colegio madrileño, bebiesen de una misma composición grabada, siguiendo un modo de creación empleado por el pintor.

²³ Lorite Cruz (2010): 488-494. Podríamos sumar a estas otras pinturas de menor trascendencia, realizadas para la religiosidad doméstica, que han ido apareciendo en el mercado de arte a lo largo de la última década.

como a la más que probable participación del taller en algunas de las obras de inferior nivel.

También contribuyó a esta desigual calidad –asombrosamente– el auge del fervor que despertaba una de las principales devociones de la Sevilla del siglo XVIII: la Divina Pastora. Esta iconografía mariana fue fruto de la ocurrencia de fray Isidoro de Sevilla, capuchino perteneciente a una de las más nobles familias de la ciudad.²⁴ El venerable e insigne Padre Isidoro, que había profesado en el convento de las Santas Justa y Rufina en 1682, tuvo una visión, el 24 de junio de 1703, en la que dijo ver a la Virgen María en traje de pastora, mandándole esta que la hiciese pintar con la misma forma con que se apareció: bajo un árbol, sentada sobre una peña, vistiendo una túnica roja, cubierto el busto hasta la rodilla con pellica, manto azul al hombro izquierdo, sombrero pastoril a las espaldas, y cayado de pastoreo. En la mano izquierda tenía unas rosas, mientras que con la derecha acariciaría a un cordero, apareciendo algunas ovejas a su alrededor. En la lejanía, una oveja extraviada, perseguida por el enemigo, pero este no lograba dañarla, pues la primera pronuncia el Ave María, apareciendo entonces el arcángel San Miguel para auxiliarla.²⁵

A pesar de la rápida aceptación que tuvo esta iconografía –y su respectiva advocación– entre la población sevillana, llegando a extenderse hasta el reino de Nápoles o Venezuela, los Provinciales y Definidores capuchinos mantuvieron durante aquellos primeros tiempos una implacable oposición a la misma.

Sin embargo, esta traba se vio compensada con la implicación de los reyes en los cultos que a la Divina Pastora se dedicaban, siendo la presencia de estos muy activa. Felipe V fue nombrado hermano mayor perpetuo y, a través de la Real Cédula de 1733, se comprometió a sufragar la novena.²⁶ Por su parte, según una tradición oral, Isabel de Farnesio habría donado a la titular de la Primitiva Hermandad un conjunto formado por dos grandes pendientes y un pectoral, denominados “girandoles”. Estas piezas, realizadas en plata y cristales de estrás, serían popularizados en Francia, por el joyero Gilles Légaré. Por su parte, la pieza del pecho es realmente un pendiente del mismo estilo, al que se le anexionaron tres piezas más, siendo el conjunto resultante homogéneo.²⁷

Además, participaron directamente en la propagación del icono, mediante la adquisición de distintas obras con esta iconografía. Alonso Miguel de Tovar realizó la *Divina Pastora* (h. 1732) que fue ubicada en la capilla del Real Sitio de San Ildefonso, lugar favorito de los monarcas.²⁸ También hemos referido

²⁴ Román Villalón (2019): 121; Porres Benavides (2016): 184.

²⁵ Palomero Páramo (1992): 223-224.

²⁶ Román Villalón (2019): 96.

²⁷ Prieto Sánchez / Núñez Díaz (2020): 34-35.

²⁸ Benito Navarrete (com.) (2017): 166-169 (ficha catalográfica realizada por Fernando Quiles). Actualmente en el Museo Nacional del Prado, con inventario P000871. A pesar de la clara diferencia estilística, esta obra estuvo atribuida a Lorente durante mucho tiempo.

anteriormente la existencia de una *Divina Pastora* de Domingo Martínez (h. 1740) en el convento madrileño de las trinitarias, que habría llegado al cenobio por mediación cortesana.

Al impulso de los monarcas habría que sumar el apoyo recibido por parte de distintas personalidades, como el VII Duque de Osuna (José María Téllez-Girón y Benavides) o el I Conde del Águila (Fernando José de Espinosa y Maldonado de Saavedra), a los que habría que sumar el impulso de distintos personajes anónimos, que, acompañando a los monarcas, ocupaban por aquel entonces la capital hispalense. Esto llevó a que Lorente hiciese obras “a medida”, que respondían a las distintas capacidades económicas de aquellos que pretendían hacerse con una pintura que recogiese esta iconografía mariana. Tal fama adquirió la especialización del artista en este tipo de imágenes que, en decir de Ceán Bermúdez, llegó a ser conocido “bajo el epíteto del Pintor de las Pastoras”.²⁹ A su vez, ya en el siglo XX, Cavestany vino a reafirmar esta relación, al escoger ese epíteto para intitular un texto que dedicó al artista.³⁰

Como destacado ejemplo de esta producción, presentamos una *Divina Pastora* inédita, en colección particular sevillana (fig. 3).³¹ La obra presenta las características propias de esta iconografía, tal y como hemos expuesto con anterioridad. Algunas de las ovejas ofrecen rosas a María, símbolo de las oraciones que le brindan los fieles al rezar la Corona, plegaria con la que se popularizó esta devoción capuchina.³²

Desde un punto de vista estilístico se trata de una creación de gran riqueza cromática, destacando la fuerza de su pincelada, unido ello a la especial caracterización de la figura mariana, que da muestra de los estilemas propios de la producción de Lorente. El magnífico estado de conservación que presenta permite además advertir la gran calidad del celaje, en el que los distintos tonos se van concatenando hasta quedar fundidos. Subraya igualmente la calidad de los textiles, trabajados con una gran minuciosidad, simulando unas texturas similares a la seda, al pellejo fino o a la gasa. Por último, advertimos que el halo de santidad ha sido trabajado a compás, partiendo de la frente, lugar del que emergen, en dirección contraria, los distintos rayos rectilíneos.

²⁹ Ceán Bermúdez (1800): 181.

³⁰ Cavestany (1945): 107-111.

³¹ Óleo sobre lienzo, 95,5 x 75,5 cm. bastidor; 113 x 96 cm. marco. Su actual propietario manifiesta que fue adquirida por su padre en el año 1940, habiendo pertenecido anteriormente a una propietaria, que vivía en la sevillana calle Conde de Torrejón, actual número 22. Lamentablemente no podemos ofrecer más datos sobre anteriores poseedores. La pintura presenta un excelente estado de conservación, habiendo sido restaurada recientemente por *Musae Restauración de Arte*.

³² Desde el punto de vista mariológico, el mayor estudio realizado hasta la fecha es Román Villalón (2012).



Fig. 3. *Divina Pastora*. Bernardo L. Lorente Germán. H. 1739.
Colección particular. Sevilla. Foto: autor

La expresión serena del rostro, protector a la vez que maternal, inciden en el valor sagrado de la composición, pensada para una contemplación cercana, quizás en una capilla particular.³³ De esta idea participa su mediano formato,

³³ La pintura conserva el marco original.

relacionado con la devoción privada. Debemos de suponer que el comitente fue un destacado personaje de la sociedad sevillana, pues la calidad de su factura así lo manifiesta.

Junto con el gusto murillesco, de una devoción interpretada “en una clara supervivencia de los gustos y las latencias de la imagen”,³⁴ en palabras de Benito Navarrete, la obra muestra algunas características propias de la pintura francesa e italiana, a raíz del contacto establecido entre Lorente y alguno de los artistas cortesanos que acompañaron a los monarcas durante su estancia hispalense.

Estilísticamente debe ser puesta en relación con la pintura que preside el conocido como “simpecado rojo” o de hombres de la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina.³⁵ Mayor conexión presenta con una *Divina Pastora* en colección particular madrileña, firmada y fechada por Lorente en 1739.³⁶ Las grandes afinidades existentes entre ambas nos llevan a proponer una cronología similar para la ahora presentada.

CONCLUSIONES

En el ejemplo que acabamos de examinar, el apoyo de los monarcas actuó como protector y difusor para con una devoción autóctona apenas iniciada, contribuyendo el regio sostén en su éxito y propagación. Además, el hallazgo de la procedencia de la obra con que iniciábamos este artículo cobra un especial valor, por vincularla directamente con la Corte.

Esperamos que futuras investigaciones sigan arrojando más datos sobre el origen incierto de muchas de las pinturas que cuelgan actualmente en numerosos museos, así como en colecciones particulares. La pérdida del conocimiento de su contexto original, como consecuencia de guerras o desamortizaciones, lleva aparejado el detrimento de parte de su valor histórico, que, en esta ocasión, hemos logrado restituir.

BIBLIOGRAFÍA

Casaos León, Francisco Javier / Valverde Fernández, Cecilia (1996): “Coleccionismo y gusto artístico de la reina Isabel de Farnesio”, en Enrique Valdivieso (com.): *Murillo: pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado* (catálogo de exposición). Sevilla, FOCUS, pp. 33-51.

³⁴ Navarrete Prieto (2017): 19.

³⁵ Quiles / Cano (2006): 238.

³⁶ Valdivieso (2003): 65 (lám. 57) y 505, aunque señala la fecha de 1639, claro error de imprenta, pues se trata de una fecha anterior al nacimiento del artista. También podría ser comparada con otra versión, sin fecha ni firma, presentada en *Koller*, Zúrich: subasta A164, lote 3106. Óleo sobre lienzo, 85 x 65,7 cm. Agradecemos a la citada casa de subastas el habernos proporcionado una imagen con buena calidad de la misma para su estudio.

- 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*, t. 2: D-J. Madrid, Imp. Viuda de Ibarra.
- Comella Gutiérrez, Beatriz (2004): *La jurisdicción eclesiástica palatina en los Patronatos Reales del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid (1753-1931)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Comella Gutiérrez, Beatriz (2010): *Josemaría Escrivá de Balaguer en el Real Patronato de Santa Isabel de Madrid (1931-1945)*. Madrid, Ediciones Rialp.
- García-Frías Checa, Carmen (2019): “La presencia de Murillo en las colecciones reales españolas”, en Benito Navarrete Prieto (coord.): *Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 347-358.
- Lorite Cruz, Pablo Jesús (2010): *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén* (Tesis Doctoral). Universidad de Jaén.
- Milicua, José (1961): “Bernardo Lorente Germán: El retrato del Infante don Felipe”, *Archivo Español de Arte*, 136, 313-320.
- Morales, Alfredo J. (2000): “Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustró Real”, en Delfín Rodríguez Ruiz (com.): *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey* (catálogo de exposición). Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 172-181.
- Morales, Nicolás / Quiles, Fernando (eds.) (2010): *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Navarrete Prieto, Benito (com.) (2017): *Murillo y su estela en Sevilla* (catálogo de exposición). Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (1992): “Entre el claustro y el compás. El esplendor de las órdenes religiosas”, en Jesús Campos / Concepción Camarero (dirs.): *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia* (catálogo de exposición). Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Diócesis de Sevilla y Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, pp. 200-228.
- Pleguezuelo, Alfonso (ed.) (2004): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte.
- Ponz, Antonio (1776): *Viage de España*, t. 5: *Trata de Madrid*. Madrid, Imp. Joaquín Ibarra.
- Porres Benavides, Jesús (2016): “Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán”, *Archivo Español de Arte*, 354, 183-193. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2016.12>
- Prieto Sánchez, Luis / Núñez Díaz, Isabel (2020): “Los «girandoles» de la Divina Pastora de Santa Marina”, *El Zagal*, 22, 34-35. Disponible en: https://issuu.com/divinapastoraysantamarina/docs/el_zagal_2020_-_pastora_de_santa_ma_1a0c95_fb63fd86 (consultado el 11 de febrero de 2020).
- Quesada Valera, José María (2007): “Divina Pastora”, en Aurea de la Morena (com.): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* (catálogo de exposición). Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 182-185.
- Quiles, Fernando (2005): *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Quiles, Fernando / Cano, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo*. Madrid, Fernando Villaverde.

- Quirosa García, María Victoria (2012): “Retablo de la capilla de San Miguel”, en Felipe Serrano Estrella (ed.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén, Servicio de Publicaciones de la UJA – Cabildo Catedral de Jaén, pp. 204-206.
- Requena, José Luis (2016): “Maestros antiguos. La colección Apelles busca comprador”, *Ars Magazine*, 31, 13-18.
- Román Villalón, Álvaro (2012): *La Divina Pastora en los escritos de Fray Isidoro de Sevilla*. Sevilla, Gesto Sevilla Comunicación.
- Román Villalón, Álvaro (2019): “La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar”, en Álvaro Román Villalón (com.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora* (catálogo de exposición). Huelva, Diputación de Huelva, pp. 49-135.
- Sáenz Ruiz-Olalde, José Luis (1990): *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel La Real de Madrid. Cuatro siglos de historia, 1589-1989*. Madrid, Agustinus.
- Sánchez Hernández, María Leticia (1990): “El Convento de Santa Isabel: Madrid 1589-1989”, en Manuel Gómez de Pablos / Jesús Yanes (coords.): *Catálogo del IV centenario de la Real Fundación del Convento de Santa Isabel de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 23-48.
- Sánchez Hernández, María Leticia (1997): *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Soro Cañas, Salud (1982): *Domingo Martínez*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Tormo, Elías (1927): *Iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, Imp. A. Marzo.
- Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique (2018): *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla, Universidad de Sevilla – Ayuntamiento de Sevilla.
- Warner-Johnson, Tim / Howard, Jeremy (eds.) (2016): *Colnaghi. Past, Present and Future*. Londres, Colnaghi – Coll & Cortés. Disponible en: <https://www.paperturn.com/uk/flipbook/id/collcortes/past-present-future?pid=NjY6666#/1> (consultado el 4 de diciembre de 2020).