

UN CUADRO DE *LA COMUNIÓN DE LA VIRGEN* ATRIBUIBLE A LORENTE GERMÁN

A painting of the *Communion of the Virgin* attributed to Lorente
Germán

JESÚS PORRES BENAVIDES

Universidad Rey Juan Carlos

jesus.porres@urjc.es

ORCID: 0000-0003-1154-4997

Recibido: 11/11/2024

Aceptado: 04/06/2025

DOI: 10.51743/cai.549

RESUMEN

En la iglesia parroquial de La Palma del Condado (Huelva) se conserva una obra de gran formato y procedencia desconocida que atribuimos ahora a Bernardo Lorente Germán. Llegó hasta allí hacia 1940, probablemente por mediación de Ignacio de Cepeda, vizconde de La Palma. Asignada hasta ahora a Juan Simón Gutiérrez, revela ciertas relaciones con la obra escrita de fray Isidoro de Sevilla y formas que son reconocibles en otras composiciones de Lorente. Asimismo, se propone la inclusión de algunas pinturas de formato menor en el catálogo del artista.

PALABRAS CLAVE: Bernardo Lorente Germán, Comunión de la Virgen, La Palma del Condado, pintura sevillana del siglo XVIII.

ABSTRACT

In the parish church of La Palma del Condado (Huelva) an unknown origin large-format painting is preserved. The work may be related to Bernardo Lorente Germán. It arrived there around 1940, probably through the mediation of Ignacio de Cepeda, Viscount of La Palma. Attributed to Juan Simón Gutiérrez until now, it reveals certain relationships with the written works of Fray Isidoro of Seville and manners that are recognizable in other compositions by Lorente. It is also proposed that some smaller-format paintings be included in the artist's catalogue.

KEYWORDS: Bernardo Lorente Germán, Communion of the Holy Virgin, La Palma del Condado, 18th Century Sevillian Painting.

1. BERNARDO LORENTE GERMÁN

Bernardo Lorente Germán (1680-1759)¹ fue un pintor que gozó de notable fama en Andalucía, llegando a ser académico de la escuela de San Fernando de Madrid y pintor de Corte mientras la misma residió en Sevilla². Su prestigio también llegó a Madrid, porque «imitaba con buen color y empastado el gusto de Murillo en las tintas». Ciertamente, la impronta murillesca seguía siendo muy fuerte entre los pintores sevillanos del XVIII³, pero Lorente desarrollaba un estilo propio en el que las influencias de Murillo se fueron nutriendo con las de los pintores franceses que acompañaban a Felipe V. En concreto, mantuvo una relación más o menos estrecha con el pintor de cámara Jean Ranc, quien, a pesar de un pequeño desencuentro por la copia del retrato del infante don Felipe, pudo proponerle, como a Domingo Martínez, trabajar en Madrid, quizá para continuar su labor de copista, como hacían otros pintores andaluces, entre ellos, Tovar⁴.

Se citan numerosas obras del pintor en colecciones públicas y privadas de la época. Por ejemplo, en los inventarios que se hacen en el colegio e iglesia de San Teodomiro de Carmona en 1767 tras la expulsión de los jesuitas, se describe «En la iglesia- Otro, como de media vara, de medio cuerpo de Nuestra Señora de los Dolores, su autor parece Germán; En la capilla-Un cuadro, de media vara con su marco sobrepuestos dorados y caña negra de San Francisco Javier, su autor parece Germán»⁵.

En el siglo siguiente, en los inventarios del Museo de Bellas Artes de Sevilla se atribuyen a Germán varias obras, «un nacimiento y adoración de pastores de procedencia desconocida. Un san Joaquín con un cordero en los brazos, una santa monja con un cordero al pie y una cruz, la virgen dando el rosario a santo Domingo y otra santa y un obispo dominico, una santa Rosa y el niño Dios y un lienzo sin bastidor»⁶. Amador de los Ríos en su obra *Sevilla pintoresca* cita en la colección de don José Lerdo de Tejada «un san José con el niño dios en los brazos, cuadro de mucha fuerza de claro oscuro y buenas cabezas»⁷ de German Lorente.

¹ Agradezco muy especialmente la ayuda prestada por Enrique Infante Limón, sin la cual este artículo no hubiera resultado posible.

² Porres 2022, p. 932.

³ Porres 2019, pp. 60-71. Muñoz 2021, pp. 199-213.

⁴ Úbeda 2022, p. 121.

⁵ García y Martín 2022, pp. 144-173.

⁶ Gómez 1984, p. 184.

⁷ Amador 1844, p. 485.

Otros artículos anteriores han dado a conocer algunas obras inéditas suyas y diferentes aspectos de su vida. Entre estos últimos, destaca su labor como restaurador, atestigüada por un inventario que se hizo del convento de la Merced de Sevilla en el que se dice que, en la capilla de la Expiración, había «un lienzo apaisado de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, huyendo a Egipto», de buena calidad y que estaba «retocada de don Bernardo Germán». En el mismo convento había una serie sobre la vida de san Pedro Nolasco del siglo XVII, dentro de la cual se encontraba el *Nacimiento de San Pedro Nolasco*, obra de hacia 1628-34 atribuida a Francisco de Zurbarán y que actualmente se encuentra en el museo de Bellas Artes de Burdeos⁸. En ella también podría vislumbrarse su intervención, pues la cabeza del niño recuerda a otras realizadas por el propio Lorente, sobre todo a la hora de pintar niños o ángeles. Con temática de santo mercedario ha aparecido también en mercado del arte un cuadro de *San Pedro Urraca* (1583-1657) que se le puede atribuir (fig. 1)⁹.



Fig. 1. Atribución a Bernardo Lorente Germán, *San Pedro Urraca*, Setdart subastas.



Fig. 2. Bernardo Lorente Germán, *Divina Pastora con el Niño en brazos*, segundo tercio del siglo XVIII. Fot. cortesía de Subastas Segre.

⁸ 170 x 210 cm.

⁹ Nacido en Jadraque (Guadalajara) pero viajó a América, primero a Quito y luego Lima donde tomó los hábitos. Su causa de beatificación se inició en Roma el 29 de abril de 1682, aunque en realidad no se ha llegado a canonizar todavía. Salió en Setdart en la subasta de 28 de octubre. Estaba catalogada como «taller de Bartolomé Esteban Murillo» (Sevilla, 1617-1682), 127 x 100 cm.

Recientemente, han salido al mercado algunas obras relacionadas con el pintor. Hablamos de una *Divina Pastora con el Niño en brazos* (fig. 2) ¹⁰, que se parece a otra que fue destruida durante los sucesos de 1936 en la localidad sevillana de Alcolea del Río ¹¹, y de un cuadro de *San Felipe Neri* (fig. 3) ¹² que, aunque clasificado como de escuela española del siglo XVII y cubierto de mucha suciedad, es obra clara de Lorente. Su composición recuerda a la de otras obras suyas, como por ejemplo el *San Francisco Javier* de una colección particular de Sevilla, que está firmado y fechado en 1726. El santo fundador de la congregación del Oratorio, vestido de clérigo y tocado con bonete —como corresponde con su iconografía habitual—, está representado de medio cuerpo y sentado ante un escritorio sobre el que ha dejado algunas notas. No obstante, levanta la vista para mirar al cielo, en actitud contemplativa o en un momento de éxtasis, y coloca las manos sobre el pecho mientras sostiene con ellas unos lirios, símbolo de pureza. La pintura parece basarse en modelos italianos de pintores como Guido Reni o Sebastiano Conca, del que pudo seguir una estampa de Jacob Frey de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri* ¹³.

Lorente pintó alguna versión más del mismo santo como la que salió a mercado recientemente en Madrid (fig. 4) ¹⁴ y que estaba catalogada también como escuela española siglo XVII. El santo también muestra los atributos que le son propios, como el corazón inflamado, al que señala con la mano derecha, un libro en la otra y una flor de azucena, que en este caso está sobre una alacena, al fondo. El rostro mira fijamente al espectador con los ojos negros que solía pintar Lorente y está inspirado en la mascarilla mortuoria que se le sacó al santo cuando murió en Roma, conservada en la iglesia de Santa María de Vallicella. Al fondo de la imagen se lee el nombre del religioso: «San Phelipe Neri». Curiosamente, el marco conservaba una cartela metálica que atribuía la obra a Valdés Leal, identificación que ya hemos visto en otras obras del pintor.

Ha aparecido otra *Divina Pastora* en colección particular madrileña, firmada «Bern-
^{du}Lorente German faciebat anno 1741 (o 1744)». La Virgen, siguiendo la iconografía habitual, está sentada sujetando con una mano un borrego mientras ofrece unas rosas a otros dos con la otra. En el cielo, San Miguel desciende en actitud de combate. El rostro de la

¹⁰ La obra salía identificada como obra del autor. Lo ha hecho en la subasta de marzo de 2023 de Subastas Segre, 44 x 34,5 cm.

¹¹ Quiles y Cano, 2006, p. 237.

¹² Óleo sobre lienzo con el n.º 182 de la subasta celebrada por Bayeu Subastas en octubre de 2023, 83,5 x 62 cm.

¹³ Quiles y Cano 2006, p. 216.

¹⁴ 58 x 46 cm.



Fig. 3. Bernardo Lorente Germán, *San Felipe Neri*, segundo tercio del siglo XVIII. © Bayeu Subastas.



Fig. 4. Bernardo Lorente Germán, *San Felipe Neri*, primera mitad del siglo XVIII. Abalarte subastas.

Virgen recuerda los modelos más bellos para esta iconografía de Lorente (fig. 5)¹⁵, que fue denominado el «pintor de las Pastoras».

Una Inmaculada, que ha sido atribuida a Alonso Miguel de Tovar¹⁶, también parece suya. Se trata de una copia versionada de un original de Murillo, como pudiera ser la *Inmaculada joven* para el coro bajo del convento de los Capuchinos (Sevilla) o la *Inmaculada con Dios Padre*, ambas hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lorente copia casi miméticamente las figuras de la Virgen y de los ángeles, pero ha incorporado un fondo anaranjado que, de alguna manera, acentúa el volumen blanco y celeste del cuerpo de la protagonista, como en la *Inmaculada de los Venerables*. Los ángeles y querubines que la rodean presentan esas caras tan características de su producción.

Por último, en una colección privada salmantina hay un cuadro del *Bautismo de Cristo*¹⁷ atribuible también a Lorente y que, como el *San Felipe Neri* mencionado más arriba, se

¹⁵ Como la que salió a subasta en 2022 pero con la adición de dos ángeles coronándola, 86 x 65,7 cm; o la firmada y fechada en 1739 en colección particular de Madrid.

¹⁶ Fue vendida, con el n.º 92, en la subasta de Fernando Durán del 3 de julio de 2013, rematándose en 12.000 euros, 210 x 127 cm.

¹⁷ Salió citado en González 2022, p. 49 atribuido a Valdés Leal, 120,5 cm x 98 cm.

había vinculado erróneamente con Valdés Leal¹⁸. Se trata de una escena (fig. 6) que deriva de la realizada por Murillo para el ático del retablo de la capilla del Bautismo (o de San Antonio) de la Catedral de Sevilla, encargada por el cabildo a finales de 1667 y acabada un año después. De la obra murillesca, Lorente ha utilizado la disposición de las figuras principales, que no dejan de mostrar ciertas diferencias en el movimiento con respecto al original, aunque sí copia con bastante fidelidad el grupo de angelitos que porta las vestiduras de Cristo del ángulo superior izquierdo. Esta imagen se puede comparar con otras obras de Lorente como el cuadro de *la Flagelación*¹⁹ que le atribuimos hace unos años. Los rollizos querubines que sostienen el cortinaje en el ángulo superior izquierdo también aparecen en otras creaciones suyas.

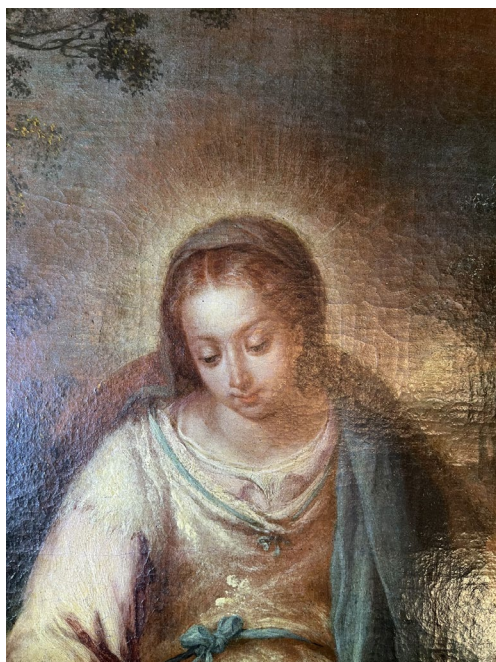


Fig. 5. *Divina Pastora*, firmada «Bern^{du}s Lorente German faciebat anno 1741». Colección particular madrileña.



Fig. 6. Bernardo Lorente Germán, *Bautismo de Cristo*, primera mitad del siglo XVIII. Armilar Zahar S. L. (Salamanca).

¹⁸ Perteneció a la empresa Armilar Zahar S.L. (Salamanca), 120,5 x 98 cm. Aparece referida en González, 2022, p. 349.

¹⁹ Porres 2019, p. 62.

2. EL CUADRO DE *LA COMUNIÓN DE LA VIRGEN*

Damos a conocer ahora la existencia de una pintura apaisada de gran formato, que también puede ser relacionada con el pintor. Se encuentra en la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva) y representa *La comunión de la Virgen* (fig. 7), un tema ya recogido en los evangelios apócrifos y que tuvo cierta difusión en la literatura barroca.

La escena está ambientada en el interior de un templo, adquiriendo cierto protagonismo algunos de sus elementos arquitectónicos como los tercios inferiores de las grandes columnas salomónicas que enmarcan la composición en primer plano. En la parte central se abre un vano que comunica con el exterior y deja ver el bello celaje. Tras ellas, aparece la Virgen arrodillada y adoptando, al cruzar sus manos sobre el pecho, una actitud de recogimiento y aceptación. Está recibiendo la eucaristía de manos de un personaje masculino que, ataviado como un sacerdote, se inclina sobre ella en un gesto que denota el carácter íntimo y afectuoso del momento, con un ángel que actúa de acólito arrodillado con un cirio encendido y la campanilla. Alrededor de ambos, una corte de ángeles arrodillados acompaña tan especial momento. Bajo un cortinaje rojo que recorren dos querubines se encuentra el altar y el sagrario de donde ha extraído el copón. Todos ellos presentan rasgos compositivos e iconográficos que ya habían sido utilizados en otras obras anteriores de la misma temática con las lógicas variaciones, como pueden ser la obra *San Juan Evangelista dando la Comunión a la Virgen María* de Alonso Cano, actualmente en el Palacio Rosso de Génova o el procedente del convento de santa Paula de Sevilla también de Cano, que se encuentra en el Museo Nacional de San Carlos de México²⁰ y que parece que es la que Lorente utiliza como modelo. Otra obra similar a esta última es la pintada en 1693 por Vicent Guilló Barceló en la bóveda de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia (fig. 8), o la realizada en 1663 por Giacinto Gimignani en el Palacio de Longchamp de Marsella.

En la obra que analizamos, cabría preguntarse si el sacerdote representado es san Juan Evangelista, tal y como aparece en las obras mencionadas por ser, según la tradición, el interviniente principal en este episodio de la vida de María (recordemos que fue él quien se hizo cargo de la Virgen tras la muerte y resurrección de Cristo), o el mismo Jesús, posibilidad hacia la que apuntan los rasgos faciales plasmados en el cuadro, maduros y profundos. Para intentar aclarar la cuestión tenemos que acudir a las fuentes literarias

²⁰ Fue pintado h. 1635 y formaba parte de una serie de ocho cuadros que pertenecían originalmente a un retablo dedicado a San Juan Evangelista para la iglesia del convento de Santa Paula de Sevilla y por lo tanto, tuvo que conocer Lorente.



Fig. 7. Atribución a Bernardo Lorente Germán, *Comunion de la Virgen*, segundo tercio del siglo XVIII. Capilla del Sagrario de la iglesia de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva). Fot. de Claudio Pérez Ortega.



Fig. 8. Vicent Guilló Barceló, *San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen*, 1693. Real Iglesia de los Santos Juanes, Valencia.

que pudieron servir de inspiración al artista, no pudiendo olvidarnos del capítulo 33 de la *Vida de la Virgen María* de María de Jesús de Ágreda (1602-1665), obra fundamental de la época, donde se dice:

...en estas ocasiones mereció el sagrado evangelista Juan participar algunos gajes de la fiesta, oyendo la música con que los ángeles la celebraban. Y estando el mismo Señor en el oratorio con los ángeles y santos que le asistían, decía misa el evangelista y comulgaba la

gran reina. Asistiendo a la diestra de su mismo hijo, a quien sacramentado recibía en su pecho²¹.

Efectivamente, aquí se otorga el protagonismo al discípulo amado, pero no debemos dejar de mencionar a fray Isidoro de Sevilla (1662-1750), referente más cercano para el caso que nos atañe, que siguió insistiendo en el mismo tema. El capuchino argumentaba que María había sido la más capacitada y digna para recibir a su hijo sacramentado «por el ansia de reencontrarse con el que la había engendrado», y se preguntaba si la comunión se la habría administrado san Juan, «su sacerdote o párroco», o el propio Cristo, «su obispo propio», opción por la que se inclinaba: «no hay que admirarse de que el mismo Jesús Cristo hiciese con su queridísima madre la fineza de darle con su propia mano este divino sacramento»²². No nos cabe ninguna duda de que estas palabras resuelven, definitivamente, el sentido iconográfico de la obra que analizamos.

Sobre ella podemos afirmar, por otra parte, que no procede de la parroquial palmerina. La construcción de la capilla del Sagrario, emplazada junto al costado meridional de la cabecera del templo, fue iniciada a finales del siglo XVIII, pero no se concluyó, después de varios intentos infructuosos, hasta que en 1924 se destinase para ello el legado testamentario de doña Agustina Díaz Castañeda²³. Las fuentes de fechas anteriores no registran la presencia del lienzo en ningún otro lugar del edificio²⁴, que además fue incendiado el 19 de julio de 1936, perdiéndose entonces buena parte de su mobiliario original²⁵.

Estos traumáticos acontecimientos obligaron a constituir, el 1 de junio de 1938, una junta local para la reconstrucción de la iglesia, que fue bendecida y reabierta durante los días 8 y 9 de noviembre de 1940²⁶. Aunque la instalación de los nuevos enseres y ornamentos se fue realizando progresivamente gracias a distintas donaciones particulares, la propia junta se había encargado de procurar, antes de la inauguración, la más básica dotación para el templo²⁷. Para la capilla del Sagrario, concluida tan solo unos años antes, se encargaron

²¹ Ágreda 1670, pp. 67-68.

²² Román 2021, pp. 45-128.

²³ Carrasco y González 2009, p. 70.

²⁴ Prieto 2019, pp. 225-273.

²⁵ Infante 2019, pp. 213-219.

²⁶ Infante 2019, pp. 217-219.

²⁷ Quedó memoria de todo ello en un documento mecanografiado que redactó a finales de 1946, bajo el título de *Reconstrucción de la Iglesia Parroquial de La Palma del Condado*, Pedro Alonso-Morgado, secretario del Ayuntamiento y de la propia junta. En la actualidad se conservan varias copias originales en poder de distintos particulares.

un retablo, un tabernáculo y, de igual modo, la ornamentación pictórica, que incluyó una serie de murales y la colocación de la obra que nos ocupa:

El pintor hispalense don Rafael Blas Rodríguez se hizo cargo de la decoración de los muros y bóvedas de esta capilla y suyas son también las pinturas sobre tabla que decoran el retablo y todos los cuadros que lucen en los muros, a excepción del que representa la tierna escena de la comunión de la Stma. Virgen²⁸.

La documentación de la época no aclara mucho más sobre el cuadro, pero sí permite intuir que su adquisición debió ser gestionada por Ignacio de Cepeda y Soldán, vizconde de la Palma, presidente honorario de la junta y persona verdaderamente influyente en la política regional, relacionada con los círculos intelectuales sevillanos de la época²⁹. Sabemos que, tras los acontecimientos de 1936, las autoridades palmerinas se lanzaron con celeridad a la reconstrucción del edificio, lo que generó recelos en la Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico de Sevilla, que instó a la de Huelva a que detuviera cualquier actividad que se estuviese desarrollando, pues no se estaba contando con supervisión técnica cualificada en materia de historia y arte. Fue entonces cuando, para regularizar la situación y encauzar definitivamente la intervención, comenzó a organizarse la junta local, pidiéndose autorización para que quedase bajo la inspección artística del vizconde, que era académico de Santa Isabel de Hungría³⁰.

Ignacio de Cepeda se convirtió en el verdadero motor de todo lo realizado durante aquellos años y no sería desacertado pensar que sin su intervención, la junta no habría podido acceder al conjunto de bienes que, originarios de distintos conventos e iglesias, constituirían la base de la nueva decoración parroquial. Por ejemplo, en la capilla del Sagrario se instaló, «procedente de una iglesia dominicana», el templete de rocallas, de finales del siglo XVIII, que hoy acoge el tabernáculo³¹; en el mismo espacio se colocó «un hermoso tenebrario procedente de una antigua iglesia carmelitana»³².

²⁸ Infante 2019, 220.

²⁹ Aún no se ha abordado, de manera profunda y conjunta, el estudio de la verdadera dimensión del personaje, alcalde de la localidad en la década de 1920; ateneísta; académico de Bellas Artes de las academias de Santa Isabel de Hungría y de San Fernando; impulsor destacado de la coronación canónica de la Virgen del Rocío; benefactor de las hermandades palmerinas, de la Matriz de Almonte o de la sevillana de la Amargura; coleccionista y auténtico mecenas de algunos de los más importantes artistas sevillanos de su generación, como Joaquín Castilla, Santiago Martínez, Enrique Orce o Rafael Blas, entre otros. Por ejemplo el legado artístico dejado en La Palma del Condado, Carrasco y González 2009.

³⁰ Infante 2019, pp.139-224.

³¹ Alonso-Morgado 1946, pp. 19-20.

³² Alonso-Morgado 1946, p.30.

Todos estos son indicios que, probablemente, permitirán indagar en torno a la procedencia de la obra en un futuro próximo, pero mientras tanto no debemos dejar de mencionar otra cuestión importante. En publicaciones recientes se ha catalogado el cuadro como obra de Juan Simón Gutiérrez, de hacia finales del siglo XVII³³. Antes de analizar la documentación de posguerra, nos preguntábamos de dónde habría surgido una afirmación tan tajante, pudiendo responderse ahora que no es más que una interpretación de la atribución que realizó la propia Junta, basada, sin ninguna duda, en la opinión del vizconde y su círculo más cercano. En concreto, se señalaba que el cuadro era del «pintor sevillano del siglo XVII Juan Simón Gutiérrez; fue discípulo de Murillo y murió en 1718»³⁴. Efectivamente estamos en la estela de Murillo, pero la relación con los escritos de fray Isidoro de Sevilla, en nuestra opinión, obligaría a retrasar su fecha de ejecución y que Simón Gutiérrez no los habría podido conocer. Esto, y el análisis estilístico, es lo que nos lleva a concluir que estamos ante una obra de Lorente: el modelo de la Virgen, con el rostro macilento aunque algo más maduro aquí, lo usa en algunas de sus divinas pastoras o vírgenes como la de *La Anunciación* de la capilla universitaria en la antigua fábrica de Tabacos de Sevilla³⁵, obra firmada y fechada en 1741, o la *Virgen con el Niño y san Juanito*³⁶ en colección particular sevillana que, aunque no está firmada, es obra clarísima suya. La Virgen también recuerda, aunque sea más joven, a la Virgen niña de *La educación de la Virgen* que dimos a conocer hace unos años³⁷.

Aunque también es verdad que Lorente comparte algunas similitudes estilísticas con Cristóbal López, en cuyo taller parece que estuvo y su estilo también podría ser comparable con el de la pintura analizada, la mayor calidad en las obras de Lorente y su resolución compositiva nos llevaría a descartar a López.

La composición (en posición inversa) y el tipo empleado para los ángeles son estilemas que reconocemos en algunas de sus anunciaciones. Del mismo modo, los recursos teatrales como las cortinas y las columnas de fuste salomónico los usa en otras obras como *La educación de la Virgen* en colección particular, aunque es verdad que son elementos arquitectónicos comunes en la pintura barroca sevillana.

³³ Espinosa 1999, p.200.

³⁴ Alonso-Morgado 1946, p. 20.

³⁵ Porres 2016, p. 190.

³⁶ Porres 2016, p. 189.

³⁷ Porres 2016, p. 191.

3. CONCLUSIONES

El análisis estilístico e iconográfico realizado al cuadro de *La Comunión de la Virgen* conservado en la capilla del Sagrario de la parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado permite proponer con fundamento su atribución a Bernardo Lorente Germán, uno de los pintores más relevantes del panorama artístico andaluz del siglo XVIII. Lejos de tratarse de una obra de Juan Simón Gutiérrez, como sostenía una atribución tradicional carente de base documental sólida, esta pintura se inserta con naturalidad en el repertorio compositivo, temático y expresivo de Lorente. La iconografía inusual —inspirada en fuentes literarias contemporáneas como fray Isidoro de Sevilla o precedentes como la de la madre María Jesús de Agreda—, el tratamiento emocional de los personajes, la calidad en la ejecución y la afinidad con otras obras conocidas del pintor refuerzan esta atribución. En conjunto, este hallazgo no solo enriquece el catálogo del pintor sevillano, sino que también contribuye al conocimiento del gusto artístico y de los procesos de recuperación patrimonial en la Andalucía de la posguerra.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA, M.^a Jesús de (1941): *Vida de la Virgen María*, Barcelona, Montaner y Simón (obra original publicada en 1670).
- ALONSO MORGADO, Pedro (1946): *Reconstrucción de la iglesia Parroquial de La Palma del Condado*, secretario del Ayuntamiento y de la propia junta (manuscrito no publicado).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1844): *Sevilla pintoresca*. Sevilla, Francisco Álvarez y C^o.
- CARVAJAL MENDOZA, Francisco de (1767): *Lista de las pinturas que hay en el Colegio de San Teodomiro que fue de los Regulares de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona*, 26 de septiembre de 1767, Fondo Granada, E-02:10-4, AESI-A, Alcalá de Henares.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (2009): *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, vol. 2, Huelva, Universidad de Huelva.
- ESPINOSA TEBA, María (1999): *Catálogo Histórico-Artístico de La Palma del Condado*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado.
- GARCÍA BAEZA, Antonio y MARTÍN PRADAS, Antonio (2022): «Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 28, pp. 144-173.
- GÓMEZ DE LEÓN CONTRERAS, Isabel (1984): «Pintores del S. XVII en los fondos originales del Museo de Bellas Artes, de Sevilla: Documentación Museográfica». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, vol. 67, n.º 204, p. 159-186.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel (coord.) (2022): *Teresa de Jesús mujer, santa, doctora*, Alba de Tormes, Carmelitas Descalzos.
- INFANTE LIMÓN, Enrique (2019): «Del Medievo al siglo XX: cinco siglos de evolución arquitectónica del templo parroquial de San Juan Bautista» en Enrique Infante Limón (dir.), *La Iglesia de San Juan Bautista de La Palma del Condado. Historia, Arquitectura y Patrimonio*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado, pp. 139-224.
- INFANTE LIMÓN, Enrique y VALIENTE ROMERO, Antonio (2012): *La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Palma del Condado. Del Barroco a la Guerra Civil*, La Palma del Condado, Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno.
- MUÑOZ NIETO, Enrique: (2021): «Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras», *BSAA Arte*, 87, pp. 199-213.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2016): «Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán». *Archivo Español de Arte*, 2016, vol. 89, n.º 354, pp. 183-193.
- (2019): «La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, pp. 60-71.
- (2022): «Bernardo Lorente Germán: Una revisión de su producción e influencias presentes en ella», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 10, n.º 2, pp. 931-956.
- PRIETO GORDILLO, Juan (2019): «El patrimonio artístico de la parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado» en Enrique Infante Limón (dir.), *La Iglesia de San Juan Bautista de La Palma del Condado. Historia, Arquitectura y Patrimonio*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado, pp. 225-273.
- QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones.
- ROMÁN VILLALÓN, Álvaro (2021): «María y la eucaristía en fray Isidoro de Sevilla», *Estudios marianos*, 87, pp. 45-128.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2002). «Felipe V y el retrato de corte» en José M. Morán Turina, (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja Madrid, (pp. 89-140).