

# LA VÍRGENES DEL ROSARIO DE LA CAPILLA DE SAN FANDILA DE LA CATEDRAL DE GUADIX Y DE LA PARROQUIA DE SAN PABLO DE ÚBEDA, LIENZOS AFINES AL ENTORNO DE BERNARDO LORENTE GERMÁN.

**Pablo Jesús Lorite Cruz**

**Antonio Reyes Martínez**

## **Resumen.**

Este artículo analiza los lienzos de la Virgen del Rosario existentes en la capilla de San Fandila de la catedral de Guadix y en la parroquia de San Pablo de Úbeda. Ambos, posibles obras de Bernardo Lorente Germán. Se comparan con los lienzos de San Miguel de este autor existentes en la catedral de Baeza y en la catedral de Jaén.

## **Abstract.**

This little article analyzes two oil paintings of the Virgen del Rosario. That are in the St. Fandila chapel of Guadix's cathedral and St. Pablo parish of Úbeda. Both possibly are Bernardo Germán Lorente's paintings. We compare it's with oil paintings of St. Miguel of this autor that are exist in the Baeza's cathedral and Jaén's cathedral.

## **Palabras Clave.**

Bernardo Lorente Germán, catedral de Guadix, catedral de Baeza, catedral de Jaén, San Miguel, Virgen del Rosario, dominicos.

## **Keywords.**

Bernardo Lorente Germán, Guadix's cathedral, Baeza's cathedral, Jaén's cathedral, Saint Michael, Virgen del Rosario, dominican order.

### **Artículo.**

Existe en el ático del retablo de la capilla de San Fandila de la catedral de Guadix (girola, lado de la epístola junto a la capilla central) un pequeño lienzo de forma oval representando el tema de la Aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo y Santa Catalina de Siena. En el centro del cuadro surge María sedente con la media luna a los pies como se describe en el Apocalipsis<sup>1</sup> y gozosa con el Niño en brazos, mientras Ella con la mano derecha entrega un rosario a un arrodillado Santo Domingo de Guzmán; Jesús con la izquierda entrega Otro a Santa Catalina de Siena.

Se trata de un tema muy común del Barroco que responde a una festividad universal mariana marcada en la jornada del 7 de octubre<sup>2</sup> debido a que el dominico San Pío V<sup>3</sup> estaba convencido de la intervención de la Virgen en la victoria de la batalla de Lepanto contra los turcos<sup>4</sup>. Existe una variante en la fiesta, pues Gregorio XIII<sup>5</sup> en 1573 mediante un breve marcó la onomástica el primer domingo de octubre<sup>6</sup>, aunque al presente se viene utilizando el 8 de octubre dentro de los días feriados del *tiempo propio de los santos*.

Esta iconografía es más común de un convento de la Orden de Predicadores (indistintamente masculino o femenino), lo que nos indica que no es precisamente el templo episcopal su lugar primigenio, sino que procede probablemente del convento de Santo Domingo de Guadix y por tanto no fue pintado para acompañar al santo accitano presbítero y mártir.

En Guadix, el Convento de Santo Domingo el Real, se funda por iniciativa de los Reyes Católicos en el año 1500, aunque los frailes ya se habían instalado en la ciudad con anterioridad a esa fecha (recordemos que Guadix es una de las diócesis restauradas tras la conquista del reino de Granada). A lo largo del siglo XVI se fue construyendo tanto el convento como la iglesia, con el mecenazgo de los Mendoza, una de las familias más importantes de la ciudad. Fernando de Mendoza, padre de Pedro de Mendoza, fundador de Buenos Aires, sería enterrado en este templo<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista arquitectónico es un edificio de planta basilical de tres naves, de marcado carácter mudéjar, con ricos artesonados. La capilla más destacada del templo, como es natural en todas las iglesias dominicas, es la dedicada a Nuestra Señora del Rosario, de estilo barroco, levantada entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII a instancias del obispo Fray Clemente Álvarez y el conde de Alcudia, según diseño de Fray Francisco del Castillo<sup>8</sup>. Esta capilla conserva una serie de lienzos, de ejecución barroca, que representan pasajes relativos a la orden, a la vida de Santo Domingo, la batalla de Lepanto o el Papa Pio V. El lienzo que corona el retablo de la capilla representa el mismo tema objeto de estudio de este artículo.



Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena. Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Guadix. Foto: Antonio Reyes Martínez.

De la nómina de obispos que han regido los designios de esta diócesis desde la reconquista tres de ellos procedían de la orden de predicadores, Fray Pedro de Palacios y Tenorio (1692-1702)<sup>9</sup>, Fray Juan de Montalbán y Gámez

(1706-1720)<sup>10</sup> y el citado Fray Clemente Álvarez y López (1675-1688), que fue Predicador Real de su Majestad<sup>11</sup>. Junto a los prelados hay que añadir otros dominicos relevantes relacionados con Guadix, como el venerable Fray Miguel Martínez, natural de la ciudad y famoso por ahuyentar las plagas de langosta<sup>12</sup>, el beato Francisco Posadas, que fue ordenado sacerdote en la misma<sup>13</sup> y Santo Domingo Henares, que fue novicio en el convento accitano<sup>14</sup>.

Con la supresión del convento, motivada por la escasez de frailes y dictaminada el 24 de abril de 1821<sup>15</sup>, finaliza la presencia de dominicos en la ciudad, aunque como hemos podido comprobar, la huella dejada por la orden fue profunda y todavía es visible en un patrimonio artístico, que, aunque disperso, es fácilmente identificable en muchos templos de la diócesis como es el caso del lienzo objeto del presente estudio, que a buen seguro pudo formar parte de algún retablo del extinto convento.

En el inventario de bienes existentes del convento, realizado en el momento de su supresión solo aparece “Un cuadro con la citada Sra. (del Rosario), Santo Domingo y Sta. Catalina, en lienzo con marco”<sup>16</sup>, y deber corresponder al conservado actualmente en la capilla. El lienzo de la catedral, al ser de formato reducido, pudo engrosar la nómina de “pequeños cuadros” citados en el inventario, pero sin identificación. De hecho, la mayoría de los investigadores que han hecho referencia a este lienzo solamente reparan en su descripción y se aventuran en dar una cronología a su hechura:

En la misma cabecera de la Catedral, en el retablo de la capilla de San Fandila figura una *Virgen con el Niño Jesús entregando el rosario a Santo Domingo y a Santa Catalina*. Es obra de discreta calidad que parece del siglo XVIII, sobre un modelo repetido desde el XVII en la iconografía de la orden dominicana. Genera esta composición un esquema piramidal que tiene sus vértices en la cabeza de la figura central de María y en las orantes y arrodilladas de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena. Es a simple vista evidente que el cuadro no pertenece al retablo y ha sido añadido posteriormente<sup>17</sup>.

A falta del descubrimiento de una documentación más específica, humildemente pensamos que es probable que esta pintura debió llegar al templo episcopal una vez terminada la Guerra Civil, momento en que hubo que recomponer y sustituir todo lo que había sido objeto de expolio o de destrozo durante la contienda.

La devoción principal en Guadix durante la Edad Moderna fue precisamente la de la Virgen del Rosario, hasta que fue desplazada a finales del siglo XVIII por la Virgen de las Angustias, declarada patrona de la ciudad en 1906<sup>18</sup>. De hecho, hubo dos cofradías que rindieron culto a la Virgen bajo esta advocación, una con sede canónica en el convento de Santo Domingo, que a partir de la desamortización pasaría a la parroquia de San Miguel y otra en la parroquia de Santa Ana.

Santo Domingo y Santa Catalina, que aparecen junto a la Virgen en el lienzo, también gozaron de gran fervor entre los accitanos, sus representaciones pictóricas y escultóricas fueron numerosas. Las efigies de ambos santos debieron procesionar el día de su festividad a pesar de no contar con cofradía propia, pues conocemos la existencia de las andas de Santa Catalina; con ellas se realizó el traslado de la imagen de Santo Domingo hasta la iglesia de San Miguel, dentro del reparto que se hizo de los bienes conventuales tras la desamortización<sup>19</sup>.

También recibieron culto público y privado otros santos de la Orden como Santa Rosa de Lima. La devoción por la santa peruana es patente entre la nobleza accitana de la época, el V Marqués de Diezma, Luis Guiral Barradas (1747-1811), tenía en su residencia de Guadix un lienzo de la misma realizado en el taller de Bartolomé Esteban Murillo<sup>20</sup>. Esta piedad se deduce por la vinculación de los marqueses al convento de predicadores de Guadix, del que fueron patronos.

A todas estas devociones hay que añadir un hecho muy importante, los dominicos tienen rito propio lo que conlleva a que sus celebraciones de la Eucaristía sean distintas al rito extraordinario romano y como ocurre con los

ritos regulares las fiestas y sus lecturas no tienen por qué coincidir con el rito romano y si lo hacen tampoco responden siempre al mismo número de capas. Concretamente el rito dominico establece para el 7 de octubre fiesta de primera clase (evidentemente a celebrar en todos sus conventos tanto masculinos como femeninos), concretamente especifica: *B. Mariae Virg. A Rosario I cl.* Respecto a los otros 3 santos, también es de primera clase Santo Domingo de Guzmán (3 de agosto), segunda clase para Santa Catalina de Siena (30 de abril) y tercera clase para Santa Rosa de Lima<sup>21</sup>.



Capilla de San Fandila de la catedral de Guadix  
Fuente: Pablo Jesús Lorite Cruz

Volviendo al lienzo objeto de estudio, hay que señalar que dadas sus dimensiones pasa desapercibido y no se plantea que pueda pertenecer a un buen pincel, sobre todo por considerarse anónimo. Constatamos la existencia de otro lienzo muy similar y de mayor tamaño existente en el testero frontal del evangelio de la parroquia de San Pablo de Úbeda. Se trata de otra obra que pasa muy inadvertida dentro del rico patrimonio de dicho templo y en realidad por encontrarse también descontextualizada sobre una puerta que da acceso al actual despacho parroquial y estancias menores del templo.

La única diferencia iconográfica con el de Guadix es que la santa monja tiene sobre su cabeza una corona de rosas lo que nos lleva claramente a identificarla con Santa Rosa de Lima y llevarnos a una fecha muy certera del lienzo ya que Isabel Flores de Oliva fallece en 1617 a los 31 años en fama de santidad, por lógica no es beatificada hasta 1668 por Clemente IX<sup>22</sup> y su prontísima canonización en 1671 por Clemente X<sup>23</sup>. Como expresa en un símbolo de la valía política de la sociedad criolla<sup>24</sup>.

Teniendo en cuenta que su iconografía parte del retrato post mortem que en su funeral realizara Angelino Medoro<sup>25</sup> y por el cual aparece con la corona de flores como típico atuendo de la mortaja de una religiosa. Bien es cierto que ya en 1668 se hacen fiestas en toda España por su beatificación y muchos pintores y escultores realizaron altares efímeros con su iconografía, caso de la ciudad de Sevilla<sup>26</sup>.

Es una evidencia que su iconografía, a pesar de ser muy conocida en la actualidad. es mucho más nueva que la de Santo Domingo de Guzmán; del cual ya tenemos ejemplos en el gótico internacional, como la tabla de Peris Gonçal y Guerau Gener (Museo del Prado).



Virgen del Rosario. Retablo de San Fandila. Catedral de Guadix.

Foto: Antonio Reyes Martínez.

Tiene el mismo problema de rastreo que el accitano ya que en realidad a principios del siglo XX se encuentra custodiado por la familia Monforte<sup>27</sup> que decide ubicarlo en la parroquia de San Pablo. No queda claro el lugar de origen inicial del lienzo antes de esta custodia, lo más común es que por cercanía perteneciera al desamortizado convento dominico de San Andrés en la misma plaza en donde se encuentra San Pablo<sup>28</sup> y la vivienda de los Monforte. Sería lo más común dentro del movimiento de una obra de importante tamaño, aunque no es nada que podamos afirmar ni se puede descartar su pertenencia tanto al convento femenino de Santa María de la Coronada<sup>29</sup> (actual mercado de abastos), como al de Madre de Dios de las Cadenas (palacio de Juan Vázquez de Molina que se convirtió en convento de dominicas)<sup>30</sup>; tampoco hay una distancia excesiva entre los lugares en donde se ubicaban estas dos comunidades femeninas en el que se pueda plantear un traslado superior a unos minutos.



Lo evidente es que con la fuerte presencia de la Orden de Predicadores en la Úbeda del siglo XVII (que llegó a poner a San Jacinto en una hornacina de las casas consistoriales como compañero de San Miguel, patrón de la ciudad), a alguno de los tres conventos debe pertenecer, no siendo el único, pues sobre la puerta de la sacristía de San Pablo (testero paralelo de la epístola) existe otro lienzo de iconografía dominica que no tiene interés para este artículo.

Venimos a pensar que ambos lienzos están cercanos a la paleta o al prolífico taller de Bernardo Lorente Germán, pintor sevillano que como indica Fernando Quiles *gozó de sus conciudadanos en la primera mitad del siglo XVIII*<sup>31</sup> y del que hay una importante presencia (mucho por investigar) en la diócesis de Baeza-Jaén.



Virgen del Rosario de la parroquia de San Pablo de Úbeda.  
Foto: Pablo Jesús Lorite Cruz.

Documentado está que Bernardo Lorente Germán (1680-1759) trabajó para las catedrales de Baeza y Jaén. Aragón Moriana halló su firma en el gran San Miguel de la capilla del mismo nombre en la catedral de Jaén<sup>32</sup>, lienzo hermano del existente en la célebre capilla de los arcedianos o de San Miguel de la catedral de Baeza<sup>33</sup>, analizado por Sánchez Concha quien lo atribuye a Pancorbo<sup>34</sup>, misma atribución realizada por Montes Bardo<sup>35</sup>. De ambos lienzos, existen otros modelos que han pertenecido a varias galerías de arte.

En este sentido nos encontramos ante un pintor bastante repetitivo en sus modelos, dejan claras estas obras del general celeste que, si bien era muy interesante componiendo, además de mostrar ricos y sugerentes atributos iconográficos, también es cierto que cada vez que diseñaba una iconografía la repetía tantas veces como pudiera.



San Miguel de las capillas del mismo nombre de las catedrales de Baeza y Jaén.

Foto: Pablo Jesús Lorite Cruz.



1. San Miguel de la Galería de José de la Mano.  
Fuente: <http://www.josedelamano.com> (consultado en 2007)
2. San Miguel de Artnet.  
Fuente: <http://www.artnet.de> (consultado el 8/10/2017)

Quizás sea ese afán repetidor de Lorente Germán el que posiblemente nos haya llevado a considerarlo como el autor de los lienzos accitano y ubetense de la Virgen del Rosario, ya que se conserva un tercer y cuarto en la galería de arte *Artnet Worldwide Corporation* que debe estar documentado, pues se ofrece como obra del autor y como podremos observar en el análisis conjunto que vamos a realizar de los cuatro lienzos es muy similar.

No obstante, con anterioridad consideramos importante analizar los lienzos de San Miguel para comprender con imágenes documentadas esta idea repetitiva de Lorente Germán. Creemos conveniente comenzar el análisis por la figura del San Miguel en la catedral jiennense, presentado en primer plano y a tamaño mayor que el resto de los personajes con los que comparte la escena, hasta tal punto que hemos de considerar que todos son un fondo decorativo para resaltar, aún más, la figura del arcángel, la única a la que debe prestar atención la memoria perceptiva de todo fiel que pasee por la catedral.

Concretamente, al añadir una representación del ejército celestial, junto al infernal, nos lleva al comienzo de la creación, pues no muestra una escena sobre tierra, sino de seres voladores que luchan en una masa gaseosa, en la

que perfectamente se pueden distinguir dos dimensiones, con la ventana abierta en el lugar donde se encuentra Miguel. Podemos decir que el cuadro se encuentra dividido en dos partes. La de abajo, de tonalidades oscuras, representa la zona del mal, mientras que la de arriba, de gamas pasteles, representaría la transición hacia el cielo, puesto que existe una especie de nube de gradación ocre con mayor luminosidad que el azul del cielo. Ésta envuelve con forma de triángulo isósceles inverso la figura del arcángel hasta los pies.

Al ser una escena en pleno vuelo, el archiserafín directamente se posa sobre el costado y muslo derecho de Lucifer, que igualmente queda suspendido en el aire por su propio vuelo. El general celeste aparece con un interesante escorzo, que muestra la fuerza, a la vez que delicadeza, con la que pisa al demonio y que le permite mostrar la enorme lanza en su totalidad. Ciertamente, fuerza los escorzos, creando una composición en donde no existen unas proporciones muy cuidadas (por ejemplo, se puede observar el excesivo alargamiento del tronco del diablo o de sus brazos). Es una imagen de rostro dulce, en la que predomina la línea, al igual que en todo el cuadro.

El detalle más importante del cuadro es un sol, representado en el centro del pecho, donde aparece la figura del Niño Jesús. Éste nos permite afirmar que el pintor quiso insertar en el cuadro una lectura iconológica muy rica, si sumamos la Inmaculada Concepción representada en el escudo. Para explicar esta lectura, en primer lugar, vamos a describir el escudo que San Miguel porta en la mano derecha. Es circular, de color metálico, en el que se puede ver en el lado derecho la inscripción Q.S.D. (Quien Como Dios) y una Purísima Concepción en el centro del mismo, que responde a la iconografía apocalíptica más tradicional y ataviada en la pureza del blanco y en el celeste del cielo.

El Niño Jesús del pecho, por su parte, aparece sedente, desnudo (por su pureza) y con una bola del mundo en su mano derecha. Con estos datos, teniendo en cuenta la acción de San Miguel, se podría afirmar que el pintor nos está mostrando los tres momentos en los que el mal será vencido: en el pasado, presente y futuro. En efecto, San Miguel representa la rebelión de los

ángeles y Satanás en el pasado (prefiguración de esta misma acción en el futuro), el Niño responde al camino a seguir frente al mal por ser Él el verdadero Dios (por tanto, es el presente continuo, por lo que es pintado como rey glorioso), mientras que la Inmaculada nos puede llevar a ese futuro día del Juicio Final, donde ella intervendrá junto a Dios para erradicar el mal para siempre.

Respecto al demonio, desarrolla forma humana, un poco desdibujada en el rostro alargado, en donde ostenta unos bigotes que podríamos catalogar dentro del estado ígneo; ojos desorbitados y orejas puntiagudas. Como atributos, junto a su cuerpo totalmente desnudo y precipitado de cúbito supino, nos encontramos con las alas de murciélago, una serpiente enroscada en sus piernas y el tridente.

Los demás ángeles, salvo algunos que tienden a identificarse en los planos más profundos, son todos entes caídos, que en una disposición circular en torno al demonio y San Miguel se abaten hacia la profundidad del abismo, en una actitud enloquecida de terror y desesperación. Existe una preocupación por los escorzos, que se pueden observar de múltiples formas en los distintos ángeles caídos, que seguidamente especificamos de forma individualizada.

Por ejemplo, a la izquierda de San Miguel, uno -con tres en segundo plano- cae con el rostro tapado, como si hubieran perdido toda la fuerza del vuelo que les permitía mantenerse. Un poco más abajo, existe un grupo que ya disfruta del fuego eterno. El más interesante quizá sea uno en posición fetal, que intenta taparse la cabeza, a la vez que con un cierto rostro de advertencia dirige su rostro al espectador; junto a él, otro se recuesta de lado y la cabeza de un tercero deforme, por las orejas puntiagudas, asoma entre ellos. En el lado contrario, las actitudes son parecidas; quizás el más interesante sea uno que en segundo plano dirige la mirada hacia el arcángel, a la vez que envía la mano a la cabeza, aceptando el profundo desastre que Satanás ha causado. Los otros dan la sensación de huir; incluso uno parece hacerlo a hurtadillas intentando pasar desapercibido en la escena.

Justo en el centro de la zona infernal, Bernardo Germán colocará un león, que de forma distraída parece como si paseara por la escena, incluso un tanto realista frente a otros felinos exóticos representados en momentos en que no eran bien conocidos.

Respecto a la atribución a Pancorbo de este lienzo, en la actualidad está totalmente descartada. La profesora Luz Ulierte apreció que Ceán recoge palabras del viajero Ponz, en las que se afirma que dicho Pancorbo estaba afincado en Jaén a principios del siglo XVIII, donde aprendería la profesión de pintor gracias a Valois (discípulo de Sebastián Martínez Domedel)<sup>36</sup>. Teniendo en cuenta que la documentación editada por María Luz afirma que Pancorbo intentó parecerse en sus obras a su profesor Valois, si esta noticia es cierta, el cuadro no demuestra el magisterio adquirido de éste, sino a *un buen dibujante, pintor de cierta ampulosidad que emplea los claros tonos pastel divulgados en el siglo XVIII*<sup>37</sup>.

En 1991 se descubre la firma de Bernardo Lorente Germán, concretamente, será Arturo Aragón quien al realizar una fotografía se dé cuenta de la presencia de la rúbrica y fecha en el lado derecho del lienzo, donde se especifica: *Berndo Loren/ te German/ Faciebat/ Año 1757*<sup>38</sup>.

Hay dudas sobre si la obra de Baeza salió realmente del pincel del mismo autor o se trata de una copia de la de Jaén. Si partimos de la idea de que ambas fueron realizadas en la misma época, nos extraña que se buscara a otro pintor para que efectuara una copia. Creemos de manera más coherente que ambas obras son del mismo autor. El problema es que el libro de capellanías de la capilla de los arcedianos, por avatares del destino, se da el caso de que carece de las páginas que nos podrían sacar de la duda.

A simple vista, los cuadros, a pesar del distinto formato (uno ovalado y otro con forma rectangular rematado en medio punto), nos podrían parecer iguales, pero la animación de fondo es diferente. San Miguel y el demonio son similares en ambas obras, tanto en la técnica del dibujo como en la pincelada.

Lo que cambia en el fondo son los ángeles de la batalla, existiendo un número mayor de espíritus buenos. En la zona superior, en segundo plano, aparece un ángel a cada lado blandiendo las espadas de manera elegante en la acción de expulsar a los seres oscuros del cielo. En la parte inferior se repiten algunos modelos de los existentes en el cuadro jiennense, aunque no son exactamente iguales, además de un poco menos reales y con unas tonalidades más oscuras.

El autor fue consciente de un detalle, al no representar el león en la zona inferior, teniendo en cuenta que la representación de la soberbia ya existía de esta misma manera en la clave del intradós (parte renacentista de la capilla de los arcedianos en la que no vamos a entrar)<sup>39</sup>. En contrapartida, entre la oscuridad, deja ver los trazos de una pantera, destacada por sus intensos ojos rojos, que evoca otra de las metamorfosis del diablo, basada en la oscuridad y misterio de este traicionero felino.

No es descabellado afirmar que este lienzo fue el primero que realizó Lorente Germán, pues en 1727 existe fechado un cuadro identificado como una posible Dolorosa en el seminario de Baeza del mismo autor, que fue descubierta por Pueyo en 1918 y que se supone que fue destruido en la contienda de 1936<sup>40</sup>.

En resumen, debemos indicar que nos encontramos ante dos lienzos prácticamente gemelos y hermanos en el tiempo, aunque nacidos de otra/s obra/s de menor tamaño, en las que Lorente Germán repitió el mismo tema. La demostración absoluta de que ambas obras son suyas la encontramos en el parangón existente con otra representación del archiserafín procedente de una colección privada mallorquina, fechado en los años treinta del siglo XVIII y que en la actualidad conserva la galería de arte José de la Mano. Es una obra de menor tamaño, de unos cuarenta centímetros de ancho, que presenta una solución del arcángel prácticamente igual. Sin embargo, debemos considerar que la obra jiennense expresa una lectura iconográfica de mayor riqueza. Por ejemplo, el cuadro de la catedral muestra una perfecta y clara presencia de la

Inmaculada, mientras que esta obra deja entrever en unas ligeras pinceladas a la mencionada Señora.

Pensemos que entre ambos cuadros puede existir hasta unos veinte años de diferencia y quizás Lorente Germán, en su etapa final, decidiera hacer un mayor uso de esta característica. Una mejor utilización del tenebrismo va a diferenciar una oscuridad absoluta en la parte inferior del lienzo y en las zonas superiores, contrastando las tonalidades doradas de la apertura hacia el cielo. Indica que la batalla se lleva a cabo fuera de la tierra e, incluso en esta ocasión, podríamos afirmar, basándonos en las armas, que es una reducción al Juicio Final, en donde sólo interesa mostrar la herida mortal en el costado. No tiene excesiva preocupación en incidir en la figura del demonio, cuya forma humanizada imaginamos entre la oscuridad, aunque el interés está simplemente en la lesión.

Posiblemente Bernardo Lorente se enfrentó a esta descontextualizada obra con la idea formal de resumir un típico fin del mal en el fin de los días, de ahí la clara presencia de la Inmaculada, que en vez de observar e interceder se ubica en el escudo. Sin embargo, en los años en los que debió de estar viviendo en tierras de Jaén se encuentra con el encargo de realizar una precipitación, como era la costumbre (caso de la portada de la catedral), o dos, prácticamente iguales, teniendo en cuenta Baeza.

Es lógico que, si ya se había enfrentado al tema anteriormente, encontrara facilidad en volver a reproducir su obra, con la peculiaridad de añadirle los personajes necesarios para crear una batalla celestial. Para ello, en primer lugar, necesitaba eliminar las características tenebristas para dejar clara la figura del demonio, que vivo cae hacia los abismos, y la del resto de ángeles caídos, frente a los acompañantes del arcángel. La Inmaculada pasaría a ser una prefiguración de la Salvación, creada desde el principio en la mente de Dios, por lo que es claramente representada en el escudo, añadiéndosele Jesús como verdadero artífice de la victoria final.



En su última etapa, Bernardo Lorente, por su propio carácter melancólico, según lo define Cean, a pesar de haber llegado a la corte de Felipe V<sup>41</sup>, tiene que hacer trabajos repetitivos y de segunda categoría para poder subsistir. En este momento final se encuentra trabajando en Jaén y posiblemente bajo la sombra ejercida por Pancorbo. En este mismo año realizará un San Agustín, que se conserva en la sala capitular del convento de Carmelitas Descalzas<sup>42</sup>.

En realidad, Lorente Germán demuestra en muchas ocasiones la utilización de los mismos iconos y éste en particular le debió de gustar. La prueba la tenemos en un lugar recóndito, concretamente en la capilla del cortijo del Algabarejo de Alcalá de Guadaíra, en la que se conserva un San Jorge, realizado por su pincel<sup>43</sup>, que presenta las mismas características que las cuatro imágenes de San Miguel.

Este santo caballero presenta en la mano diestra una lanza de similar longitud y en la misma posición que la de los arcángeles clavándola sobre el dragón. La diferencia está en la presencia del caballo, pero el dinamismo de una especie de aterrizaje con el corcel (por su propia fuerza) nos habla de la complementariedad de este lienzo con los demás. Es más, el lugar de las alas es ocupado por un dinámico manto movido por el viento. El rostro es de fisonomía tan parecida que prácticamente podemos identificar al mismo individuo, al igual que el casco, con la misma forma, color y disposición de plumas. Estos cuadros son uno de esos ejemplos en los que no se puede negar, por comparación, el pincel de un mismo autor.

Hemos querido hacer alusión a todo este estudio sobre sus imágenes de San Miguel extraído de nuestra tesis doctoral<sup>44</sup> para llegar a una mejor comprensión de su manera de proceder y entender el parangón con su repetida iconografía dominicana de la Virgen del Rosario.

Volviendo a las representaciones de Ésta que intentamos catalogar en este estudio; todas estas circunstancias se cumplen tanto en el pequeño lienzo accitano como en el ubetense encontramos de nuevo una composición

triangular, casi equilátera en donde el pintor se preocupa por los personajes en primer plano dejando unos fondos en donde es muy del gusto de las tonalidades doradas en el cielo (con la presencia de angelotes, en la acepción de cabeza alada) y unos tonos oscuros y grisáceos en la zona terrenal, al igual que observábamos en las cuatro precipitaciones. En la composición de angelotes Lorente Germán es heredero de las características de los grandes pintores sevillanos del Barroco en donde en parte aparecen cabezas aladas y otros de cuerpo entero en un importante movimiento tanto en la gloria como en la tierra. Podemos nombrar desde *la apoteosis de San Hermenegildo* de Herrera el Viejo hasta la *Inmaculada Concepción niña* de Francisco de Zurbarán (colección Plácido Arango de Madrid), siguiendo como indica Pizarro Gómez que *la figura angélica siempre atrajo la atención de Zurbarán, cuya presencia es constante en sus obras religiosas, como es el caso de las Inmaculadas*<sup>45</sup>.

Muchos detalles similares podemos encontrar entre los 4 lienzos, por ejemplo, la corona de la Virgen se presenta en los dos primeros como una corona real cerrada de la que podemos observar 5 diademas (se entienden 8), sin forro; considerablemente alta y delicada. Varía en los dos lienzos de las galerías de arte en que la corona es de princesa (3 diademas que entendemos como 4).

El Niño en los 2 de este estudio aparece sin corona y tiene la de príncipe en los segundos; en el accitano será el único que presenta una aureola (típicas variantes de iconos en iconografías muy parecidas). La forma de la cabellera del Infante es muy semejante, con un uso muy acuciado de la línea perfilando el cráneo y dejando una pequeña honda sinuosa en la frente tanto en el accitano como en el ubetense, al que podríamos añadir un tercer lienzo de la Divina Pastora del convento sevillano del Santo Ángel. En esta ocasión, la Señora presenta una aureola de estrellas afín a los dos lienzos de la galería de arte alemana en alusión al quinto misterio de gloria del rezo del Santo Rosario.

Esta iconografía de la Divina Pastora de Almas nace unida a una aparición mariana hispalense, por ello que sea uno de los temas más repetidos

de Lorente Germán; nada más que en *artnet* se catalogan 10 -de hecho, Fernando Quiles, especifica que es conocido como *el pintor de las pastoras*-<sup>46</sup>. En todas ellas podemos ver tres formas de coronar a María, la primera con una corona cerrada igual a la que vemos en el lienzo ubetense y en el accitano, en segundo lugar, con corona cerrada acompañada de estrellas como los dos de la galería y finalmente sólo con el resplandor muy influenciado por Murillo y que queda reflejado en el pequeño lienzo de Guadix.

En realidad, es complejo el poder diferenciar una obra suya propia o perteneciente a su taller que debió ser muy prolífico e incluso no se pueden descartar obras de copistas en el siguiente siglo. Llamen la atención sus peculiares coronas cerradas, estrechas y alargadas, quizás una de las más interesantes que no difieren de las existentes en los lienzos que estudiamos la tengamos en la Virgen de la Merced del convento de mercedarias de Lora del Río, lienzo también de composición triangular con dos santos a los pies estudiado por Ruiz Barrera<sup>47</sup>.

Creemos interesante fijarnos en la anatomía tan especial del Niño Jesús de Úbeda, no es una presentación cuidada, sí idealizada en la que el tronco es compacto, en cierto modo hinchado, muy acrecentado en la parte inferior de la barriga en donde una línea curva muy marcada enfatiza un vientre hinchado que suprime las caderas en favor de unos muslos considerablemente regordetes. Resuelve todo el frontal del torso con una cruz latina muy tangible en el esternón separando los dos pectorales y llegando hasta el ombligo. Esta misma solución la encontramos en un angelote de la Sagrada Parentela que se le atribuye en la parroquia de San Sebastián de Sevilla (concretamente el que cierra la composición en la parte superior derecha)<sup>48</sup>. También podemos observar esta presentación en el angelote con un libro abierto de *la aparición del Niño Jesús a San Antonio* que Jesús Porres cataloga en una colección particular de Sevilla<sup>49</sup>. En el Niño Jesús accitano, a pesar del pequeño tamaño, también podemos observar ese abultamiento entre los muslos y el vientre, incluso crenado una imprecisión que hace caer un poquito la barriga. Sí es cierto que en los dos lienzos de las galerías el cuerpecito es más delgado y menos desarrollado.

Queda patente en toda la obra de Bernardo Lorente que no estaba interesado por el retrato (salvo las ocasiones en que éste era el encargo, como su retrato del infante Felipe del Museo de Bellas Artes de Sevilla)<sup>50</sup>; siendo sus rostros bastante escuetos, corrigiendo estos defectos con una serie de sombras que difuminan las facciones. Por ejemplo, oscurece las cuencas de los ojos, en líneas desde la barbilla hasta las orejas -ensombrece casi hasta perder la parte inferior de las mejillas que se fusionan con la misma paleta negra en el cuello-, idea muy tangible en su Santa Justa y Rufina de una colección particular sevillana<sup>51</sup>, muy patente también en sus San Miguel, en especial el de la galería de José de la Mano. Característica manifiesta tanto en los 2 Niños Jesús de los lienzos que estamos estudiando.

La Virgen del Rosario viste igual en los 3 de los que conocemos el color, rojo de realeza y azul del cielo. El Niño sólo presenta el paño de pureza, girando en los dos lienzos estudiados su rostro hacia las santas monjas, mientras que en los otros dos mira ligeramente al frente. En las 4 obras levita sobre una pequeña nube grisácea, en cierto modo tormentosa en donde podemos observar una influencia de Murillo, con la diferencia que el maestro del barrio hispalense de la Santa Cruz, en las nubes de sus Inmaculadas comienza con una paleta grisácea en la parte inferior que va aclarando hasta un blanco luminoso en los pies de la Sin Pecado. Desde ahí la luminosidad de María vuelve al espacio celeste dorado; algo que podemos ver en los 4 lienzos de estudio, aunque con una paleta mucho más ingenua. Si bien siendo la manera en que el autor concibe la apertura de la gloria y que claramente podemos observar en las inmaculadas documentadas a Lorente Germán en los dos escudos de San Miguel de las catedrales de Baeza y de Jaén resumida en la presentación de María basada en Murillo, acompañada de un resplandor dorado que se abre sobre las nubes oscuras de los laterales; una clara representación de la Luz y el Bien sobre la oscuridad y el mal. A veces, el uso de sus cielos es completamente de paletas en donde se plasma el dorado como en su San Millán ecuestre en la batalla de Simancas (colegiata de El Salvador de Sevilla).

Entre el espacio de levitación de la Virgen y el suelo en donde se encuentran los 2 santos, el pintor deja un espacio muy neutro, en cierto modo insulso, en el que se ve que tuvo poco interés de que el fiel llevara al mismo la mirada. Sólo cambia levemente los fondos con una ola marítima en el accitano y un monte yermo en el ubetense. En los dos de la galería alemana utiliza este espacio para introducir el perro de Santo Domingo (el *domini canis*) que, con la antorcha en la boca, prefigura como la orden fundada por el de Caleruega, se expandirá por el mundo como un incendio de la predicación.

Respecto a Santo Domingo, aparece en el accitano con las manos cruzadas sobre el pecho al igual que en los dos de las galerías y sólo en el ubetense se encuentra con los brazos abiertos en actitud del recibir el rosario que María le entrega en los 4. No hay diferenciación alguna en la composición del hábito, rostro barbado, tonsura, etc. Hay que destacar en el ubetense el famoso atributo iconográfico de la estrella sobre la frente, basada en la leyenda de la aparición de este astro en el momento de su Bautismo indicando que sería faro de luz para las almas.

En los 4 es destacable el parecido del rosario, de color ocre si tomamos como paradigma el lienzo ubetense destaca sobre la mano de María una amplia cruz latina, la cual con cierta dificultad se puede ver en el conservado a color en la galería alemana y bajo las manos de Santo Domingo en el accitano. Esta cruz un poco exagerada en comparación a las cuentas aparece también en un quinto lienzo de la Virgen del Rosario que *Artnet* indica vendido el 16 de diciembre de 1997, composición celestial que carece de los 2 santos dominicos.

Respecto a Santa Rosa de Lima es una iconografía que Lorente Germán trató con frecuencia gracias a estos lienzos de la Virgen del Rosario. Hay que especificar que en *Artnet* se muestran dos lienzos de una santa en penitencia ante el altar recibiendo la corona de rosas por parte de los ángeles, no se trata de la santa peruana, sino de Santa Rosa de Viterbo como demuestra su hábito afín a la Orden Tercera de San Francisco.

Podríamos tomar muchos lienzos como ejemplo de la iconografía votiva de ambos santos en donde aparezcan los mismos atributos iconográficos que venimos analizando, un buen ejemplo son los dos lienzos compañeros que Claudio Coello pintara para el convento de dominicos de Nuestra Señora del Rosario de Madrid (Prado). En cierto modo, son versiones iconográficas más aparatosas frente a otras más relajadas en atributos iconográficos como puede ser el caso de las diferentes versiones que se conocen del santo arrodillado rezando a un crucifijo pertenecientes al pincel del Greco.

Podemos encontrar a lo largo de la obra documentada y atribuida a Lorente German otros detalles que nos pueden llevar a unificar los lienzos, entendiéndolos como rasgos inconscientes que el artista siempre deja en sus obras. a pesar de que a veces es difícil, en este caso por las desigualdades entre muchos lienzos por el trabajo del taller. No obstante, como epílogo de este trabajo, vamos a indicar dos características que hemos observado; por ejemplo la nariz de los angelotes son ligeramente chatas e idealizadas, considerablemente semejantes si realizamos un parangón entre el lienzo ubetense y *la coronación de la Virgen* del Museo Carmen Thyssen de Málaga; iconografía en este caso repetitiva del presentado por Roda Peña<sup>52</sup>, en donde María es coronada con rosas al mismo tiempo que los angelotes hacen caer esta flor de la letanía lauretana (Rosa Mística) desde la gloria a la tierra. No todas las rosas del pintor tienen el mismo realismo, en estos dos lienzos están más cuidadas que en el ubetense en donde la corona de Santa Rosa de Lima tiene un pincel más suelto e irreal, si bien, llama la atención que en mayor o menor medida aparecen los estambres amarillentos, algo que no es común cuando se pinta un capullo, ya que estos quedan muy escondidos a no ser que la flor se deje en el rosal y esté pronto a marchitarse.



Virgen del Rosario atribuida a Bernardo Lorente Germán de la galería alemana Artnet.

Fecha de venta: 14 de octubre de 1991

Fuente: <http://www.artnet.de> (consultado el 8/10/2017)



Virgen del Rosario atribuida a Bernardo Lorente Germán de la galería alemana Artnet.

Fecha de venta: 6 de octubre de 1992

Fuente: <http://www.artnet.de> (consultado el 8/10/2017)

Debemos de plantear que la iconografía de la Virgen del Rosario junto a Santo Domingo y Santa Catalina o Santa Rosa está muy extendida sobre todo en los siglos XVII y XVIII con composiciones muy parecidas debido a la cantidad de conventos tanto femeninos como masculinos que existieron de la Orden de Predicadores en toda la geografía española, portuguesa y sus territorios de ultramar. No obstante, la iconografía puede ser la misma, no así las características de cada pintor y más en uno tan “industrial” con un interesante mercado de arte por esta circunstancia que evidentemente no existe en otros pintores infinitamente más cotizados, como pueden ser Murillo o Zurbarán dentro del área de influencia sevillana.

Las características del barroco bajo andaluz son tangibles a todos los pintores que trabajaron en torno a la gran archidiócesis sevillana, de ahí el magnífico estudio preliminar que ofrece Fernando Quiles e Ignacio Cano en la monografía dedicada a Bernardo Lorente, en donde tratan maestros similares como Pedro del Pozo, Alonso Miguel de Tovar, Cornelio Schut, Francisco Antolínez, etc.

Al igual que al inicio de este pequeño trabajo presentábamos un lienzo existente en Guadix de la misma iconografía podemos hacer alusión a obras más famosas como la realizada por Cristóbal de Villalpando en el museo de la basílica menor de Guadalupe de México; en donde por ejemplo la perspectiva aérea, las ricas tonalidades de la paleta, el alargamiento de los rostros, expresiones muchísimo más vivas que son tangibles a un pintor de mayor peso y un pincel menos rápido. Es cierto que comparte la misma iconografía, pero en ningún momento la misma gramática que sí es afín a los dos lienzos que estudiamos junto a los dos que están en el mercado de arte. No vamos a negar que los 4 de una factura menor afines a un taller, pero muy semejantes.

A modo de conclusión creemos haber podido encauzar a un menor anonimato dos lienzos y humildemente catalogarlos como muy posibles obras de Bernardo Lorente Germán o de su taller (más cercana la ubetense que la accitana, pero en la misma línea); al mismo tiempo mediante los parangones realizados a lo largo de todo este texto hemos incidido de nuevo en este



peculiar pintor sevillano que aparte de ser un seguidor de la figura de Bartolomé Esteban Murillo destacó por un arte o composiciones muy democratizadas en las que continuamente repetía modelos iconográficos, idea perfectamente tangible en la Virgen del Rosario de la catedral de Guadix y en la de la parroquia de San Pablo de Úbeda.

## Bibliografía

- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Madrid: Ediciones San Pablo, 1998.
- AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia*. Ciudad del Vaticano: Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, 2001.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*. Plus Ultra, Madrid, 1958.
- APORTA, Fernando. *Santo Domingo Henares, O, P. Epistolario*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1998.
- ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada, 2000.
- ARAGÓN MORIANA, Arturo. «Noticias en torno a Bernardo Lorente Germán», *Senda de los Huertos. Revista cultural de la provincia de Jaén*. Asociación amigos de San Antón, 22 (Jaén, 1991), pp. 47-50.
- AZPIROZ COSTA, Carlos A. *Propium Ordinis Praedicatorum. Additamenta ad propium missalis et liturgia horarum*. Orden de Predicadores. Roma, edición de 2006.
- BROWN, John. *Murillo and his drawings*. Princeton University, Nueva Jersey, 1976.
- CEBALLOS GUERRERO, Antonio. «Los males de la Monarquía en la respuesta de fray Juan de Montalbán, obispo de Guadix-Baza, a Felipe V (1715)», *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 26 (Guadix, 2013), pp. 183-199.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Pinturas de la catedral y del museo catedralicio de Guadix». *Temas de Estética y Arte*, 23 (Sevilla, 2009), pp. 419-448.
- FERNANDEZ SEGURA, F. J. *La Virgen de las Angustias. Patrona de Guadix (1906-1964)*. Guadix, 1984.

- . *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. «El poder de las imágenes. Santa Rosa de Lima en la capital hispalense» *Arte y patrimonio en España y América*. Universidad de la República, Montevideo, 2014, pp. 119-140.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio. «Pintura sevillana en Jaén: Lorente Germán y Ruiz Soriano», *Archivo Hispalense*, 71 (Sevilla, 1988), pp. 207-214.
- GOMEZ ROMÁN, Ana María. «Fulgor y penumbra de un noble ilustrado: el V Marqués de Diezma» *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suarez*, 22 (Guadix, 2009), pp. 227-268.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. «Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro». *III Encuentro internacional Manierismo y transición al Barroco*. Centro de Estudios Indianos, La Paz, 2005, pp. 77-89.
- HOYOS, Manuel María de. *Registro documental hispano dominicano*. Selecciones Gráficas, Madrid, 1961.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Jaén en 2010.
- . «Un programa de archiserafines encriptados en la capilla de los arcedianos de la catedral de Baeza», *Notandum*, 40 (Sao Paulo / Oporto, 2016), pp. 27-46.
- MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael. *Sebastián Martínez Domedel. Un pintor giennense del seiscientos*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Jaén en 2017.
- MATA TORRES, Josefa. «Nuevos datos sobre Bernardo Germán Lorente», *Archivo Hispalense*. 212 (Sevilla, 1986), pp. 215-222.
- MILICUA, José. «Bernardo Lorente Germán: El retrato del infante Don Felipe». *Archivo español de arte*, Tomo 34, N.º 136 (1961), pp. 313-320
- MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia, 1958.
- MONTES BARDO, Joaquín. *La catedral de Baeza. Vademécum para un itinerario*. Baeza: Caja Sur, 1998.
- MORALES MARÍN, José Luis. *La pintura en el Barroco*. Espasa Calpe, Barcelona, 1998.

- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. «Zurbarán, su obra». *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*. Diputación de Badajoz, Fuente de Cantos, 1998, pp. 97-124.
- PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia De las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo XVI. Trata de Cádiz, Málaga y otros pueblos de Andalucía. Madrid: Edición facsímil de Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791.
- PORRES BENAVIDES, Jesús. «Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán», *Archivo Español de Arte*, 354 (Madrid, 2016), pp.183-193.
- . «La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: Nuevas obras». *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, (2019), pp. 60-71.
- QUILES GARCÍA, Fernando. «En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad», *Atrio*, 7 (Sevilla, 1995), pp. 31-43.
- QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde, 2006.
- RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos*. Ediciones el Serbal, Madrid, 1996.
- RECIO MIR, Álvaro. «Notas sobre el cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla», *Laboratorio de arte*. Universidad de Sevilla, 14 (Sevilla, 2001), pp. 87-107.
- REYES MARTÍNEZ, Antonio. «El beato Francisco de Posadas». *Revista Wadi-as* (Guadix, 2015), p. 23.
- RODA PEÑA, José. «Bernardo Lorente Germán y sus pinturas para la Capilla del Baratillo». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 524 (Sevilla, 2002), pp. 35-36.
- RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835 - 1838)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (Granada, 1995), pp. 423- 437.
- . «La desamortización artística en la diócesis de Guadix durante el Trienio Liberal (1820- 1823)». *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suarez*, 9 (Guadix, 1996), pp. 57-65.
- . «El barroco en Guadix y el Altiplano». En: *Andalucía Barroca, exposición itinerante*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, pp. 202-221.

- ROMERO MENSAQUE, Carlos José. *Un paradigma de la religiosidad moderna en España. La devoción del Rosario y sus cofradías*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Murcia, 2014.
- RUIZ BARRERA, María Teresa. «Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente», *Laboratorio de arte*, 12 (Sevilla, 1999), pp. 227-234.
- SÁNCHEZ CONCHA, José. *Las pinturas de caballete de la catedral de Baeza*. Baeza: Ayuntamiento, 2004.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos*. Sevilla: Gráficas Minerva, 1990.
- ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. «Capillas y retablos en la catedral de Jaén», *Elucidario*, 3 (Jaén, 2007), pp. 189-208.
- . *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986.
- VÉLEZ MARQUINA, Elio. «Santa Rosa de Lima y la simbología sacro-imperial. Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía. (siglos XVII y XVIII)» *Lexis*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2007, N.º 31, pp. 357-389.

### **Webgrafía.**

- <http://www.artnet.de> (página web de la galería de arte *artnet*).
- <https://www.carmenthysseomalaga.org> (página web oficial del Museo Carmen Thyssen de Málaga).
- <http://www.catholic-hierarchy.org> (base de datos de episcopados mundial).
- <https://www.museodelprado.es> (página web oficial del museo del Prado de Madrid).

---

<sup>1</sup> Ap. 12, 1.

<sup>2</sup> MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia, 1958, pp. 1814-1815.

<sup>3</sup> En el siglo Miguel Ghisleri, Sumo Pontífice Romano desde 1566 hasta 1572.

<sup>4</sup> Ocurrida el 7 de octubre de 1571 y en cuya victoria tuvo una participación decisiva el capitán accitano Lope de Figueroa y Barradas. Combatió en la galera real y fue designado para llevar la noticia al rey y el estandarte de Solimán.

<sup>5</sup> En el siglo Ugo Buoncompagni, Sumo Pontífice Romano desde 1572 hasta 1585.

<sup>6</sup> ROMERO MENSAQUE, Carlos José. *Un paradigma de la religiosidad moderna en España. La devoción del Rosario y sus cofradías*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Murcia, 2014, p. 10.

<sup>7</sup> ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada, 2000, pp. 157-164.

<sup>8</sup> RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El barroco en Guadix y el Altiplano.» En: *Andalucía Barroca, exposición itinerante*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, p. 210.

<sup>9</sup> SUÁREZ, Pedro. *Historia del Obispado de Guadix y Baza*. Madrid, 1696, pp. 276- 280.

- <sup>10</sup> CEBALLOS GUERRERO, Antonio. «Los males de la Monarquía en la respuesta de fray Juan de Montalbán, obispo de Guadix-Baza, a Felipe V (1715)», *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 26 (Guadix, 2013), pp. 184-185.
- <sup>11</sup> Op. Cit. SUÁREZ, *Historia*, pp. 269-273.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 296-306.
- <sup>13</sup> REYES MARTÍNEZ, Antonio. «El beato Francisco de Posadas». *Revista Wadi-as*, (Guadix, 2015), p. 23.
- <sup>14</sup> APORTA, Fernando. *Santo Domingo Henares, O, P. Epistolario*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1998, p.447
- <sup>15</sup> Juan Bautista Barthe fue el encargado de realizar el inventario de bienes del convento de Santo Domingo. RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La desamortización artística en la diócesis de Guadix durante el Trienio Liberal (1820- 1823)». *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suarez*, 9 (Guadix, 1996), p. 59.
- <sup>16</sup> RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835 - 1838)», Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 26 (Granada, 1995), p. 431.
- <sup>17</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Pinturas de la catedral y del museo catedralicio de Guadix». *Temas de Estética y Arte*, 23 (Sevilla, 2009), p. 425.
- <sup>18</sup> FERNANDEZ SEGURA, F. J. *La Virgen de las Angustias. Patrona de Guadix (1906-1964)*. Guadix, 1984, pp. 28-32.
- <sup>19</sup> Op. Cit. RODRIGUEZ DOMINGO, “La desamortización...”, p. 60.
- <sup>20</sup> GOMEZ ROMÁN, Ana María. «Fulgor y penumbra de un noble ilustrado: el V Marqués de Diezma» *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suarez*, 22 (Guadix, 2009), pp. 237-238.
- <sup>21</sup> AZPIROZ COSTA, Carlos A. *Propium Ordinis Praedicatorum. Additamenta ad propium missalis et liturgiae horarum*. Orden de Predicadores. Roma, edición de 2006. Calendarium Ord. Praed. Reformatum Secundum Rubricas Brevarii et Missalis (S/F).
- <sup>22</sup> En el siglo Giulio Rospigliosi, Sumo Pontífice Romano desde 1667 hasta 1669.
- <sup>23</sup> En el siglo Emilio Bonaventura Altieri, Sumo Pontífice Romano desde 1670 hasta 1676.
- <sup>24</sup> VÉLEZ MARQUINA, Elio. «Santa Rosa de Lima y la simbología sacro-imperial. Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía. (siglos XVII y XVIII)» *Lexis*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2007, N.º 31, p. 385.
- <sup>25</sup> Cfr. HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. «Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro». *III Encuentro internacional Manierismo y transición al Barroco*. Centro de Estudios Indianos, La Paz, 2005, pp. 77-89.
- <sup>26</sup> FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. «El poder de las imágenes. Santa Rosa de Lima en la capital hispalense» *Arte y patrimonio en España y América*. Universidad de la República, Montevideo, 2014, pp. 121-124.
- <sup>27</sup> Nuestro agradecimiento por la información oral al presbítero D. Jesús Manuel Monforte Vidarte (capellán de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda) por indicarnos que el lienzo lo poseían sus abuelos.
- <sup>28</sup> Para conocer sobre este convento Cfr. TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos*. Editado por el autor. 1990, tomo III, pp. 165-194.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 397-414.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 415-439.
- <sup>31</sup> QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde, 2006, p. 13.
- <sup>32</sup> ARAGÓN MORIANA, Arturo. «Noticias en torno a Bernardo Lorente Germán», *Senda de los Huertos. Revista cultural de la provincia de Jaén*. Asociación amigos de San Antón, 22 (Jaén, 1991), pp. 47-50.
- <sup>33</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Jaén en 2010, pp. 488-495.
- <sup>34</sup> SÁNCHEZ CONCHA, José. *Las pinturas de caballete de la catedral de Baeza*: Ayuntamiento, 2004, pp. 38-39.
- <sup>35</sup> MONTES BARDO, Joaquín. *La catedral de Baeza. Vademécum para un itinerario*. Baeza: Caja Sur, 1998, p. 16.
- <sup>36</sup> Para un conocimiento sobre este autor Cfr. MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael. *Sebastián Martínez Domedel. Un pintor giennense del seiscientos*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Jaén en 2017.
- <sup>37</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986, p.

---

234.

<sup>38</sup> Op. Cit. ARAGÓN MORIANA, p. 47.

<sup>39</sup> Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. «Un programa de archiserafines encriptados en la capilla de los arcedianos de la catedral de Baeza», *Notandum*, 40 (Sao Paulo / Oporto, 2016), pp. 27-46.

<sup>40</sup> Op. Cit. ARAGÓN MORIANA, p. 47.

<sup>41</sup> Rey de España desde 1700 hasta 1746, salvo el breve reinado en 1724 de Luis I.

<sup>42</sup> Op. Cit. ARAGÓN MORIANA, p. 49.

<sup>43</sup> RECIO MIR, Álvaro. «Notas sobre el cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla», *Laboratorio de arte*, 14 (Sevilla, 2005), p. 106.

<sup>44</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral defendida en la universidad de Jaén en 2010, pp. 488-495.

<sup>45</sup> PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. «Zurbarán, su obra». *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*. Diputación de Badajoz, Fuente de Cantos, 1998, p. 114.

<sup>46</sup> QUILES GARCÍA, Fernando. «En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad», *Atrio*, 7 (Sevilla, 1995), p. 31.

<sup>47</sup> Cfr. RUIZ BARRERA, María Teresa. «Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente», *Laboratorio de arte*, 12 (Sevilla, 1999), pp. 227-234.

<sup>48</sup> PORRES BENAVIDES, Jesús. «Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán», *Archivo Español de Arte*, 354 (Madrid, 2016), p. 187.

<sup>49</sup> Op. Cit. PORRES, p. 192.

<sup>50</sup> Felipe I de Parma, infante de España y duque de Parma; hijo de Felipe V de España e Isabel de Farnesio, así como hermano de padre de Luis I de España y hermano de Fernando VI de España y Carlos III de España.

<sup>51</sup> Op. Cit. PORRES, p. 186.

<sup>52</sup> PORRES BENAVIDES, Jesús. «La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: Nuevas obras». *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, (2019), p. 67.