

Aportaciones documentales a la biografía del pintor Juan de Espinal

Documentary contributions to the biography of the painter Juan de Espinal

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

Grupo de investigación HUM317: Laraña. España

ORCID: 0000-0001-9675-8964

alvarocabezasgarcia@gmail.com

Resumen:

En las siguientes páginas se aportan varias referencias y transcripciones documentales concernientes al pintor sevillano Juan de Espinal (1714-1783). Gracias a ellas puede profundizarse en determinados aspectos de su práctica profesional, como su constante actividad como perito y tasador de diversas pinacotecas locales. También puede percibirse cómo se apoyó, durante toda su carrera, en el ejercicio del negocio inmobiliario e incluso conocerse la gestión que hizo del patronato de la capilla que tenía en la parroquia de San Gil. Estos hechos, sumados a la calidad de su arte, le permitieron situarse y permanecer en la cúspide del escalafón de la pintura sevillana durante buena parte del siglo XVIII.

Palabras clave:

Juan de Espinal; pintura sevillana; siglo XVIII; documentos; inventario de pinturas.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 8 de marzo de 2022.

Abstract:

This study provides references and documentary transcriptions concerning the Sevillian painter Juan de Espinal (1714-1783). They allow to go in depth into some aspects of his professional practice such as his constant activity as an expert and appraiser of various local art collections, his reliance on the real estate business throughout his career and his management of the board of trustees of a chapel he owned in the Church of San Gil. These facts, added to the quality of his art, granted Espinal the top of the ladder of Sevillian painting during much of the eighteenth century.

Keywords:

Juan de Espinal; Sevillian painting; eighteenth century; documents; inventory of paintings.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Cabezas García, Álvaro (2022): "Aportaciones documentales a la biografía del pintor Juan de Espinal". En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 197-214.

© 2022 Álvaro Cabezas García. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El interés historiográfico suscitado por el pintor Juan de Espinal Narváez (Sevilla, 20 de septiembre de 1714 – 8 de diciembre de 1783), no ha cesado de aumentar en los últimos años. Partiendo de la única monografía disponible¹ y de artículos muy heterogéneos donde diversos investigadores documentan o dan a conocer obras que pueden atribuírsele², es necesario aportar nuevos estudios que contribuyan a su comprensión y definan mejor los aportes de un “estilo” propio que fue tildado en ocasiones de rococó o tardobarroco, clasificaciones que, en última instancia, no le hacen entera justicia³.

Obviando por ahora las etiquetas o adjetivaciones formales que se le quieran asignar, la pintura de este autor refleja mejor que ninguna otra los aires de modernidad que se respiraban en un centro secundario como fue la ciudad de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuyo desarrollo artístico no fue parejo al de grandes urbes como Madrid y Valencia, que se acomodaron pronto a las directrices académicas⁴. Espinal es una figura de referencia en ese contexto tan complejo, porque, como ya se ha tratado, participó de forma activa en el establecimiento de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, supo amoldarse a los cambios y, en el mejor de los casos, adaptó la sensibilidad local a nuevos derroteros formales, que pudo conocer a través de la estampa en fecha temprana o contemplando “obras modernas” al final de su vida⁵; y si se atiende a los juicios laudatorios de Ceán Bermúdez –su discípulo y temprano admirador–, Espinal hizo gala de “un estilo [...] que no pudo haber tomado de ninguno de los que le precedieron en este siglo [XVIII] en la Andalucía”⁶. Lo que no queda tan claro es si, como recuerda dicho biógrafo, Espinal pintó aislado y al margen del arte cosmopolita que se alentaba en Madrid durante los reinados de Fernando VI y Carlos III, ya bajo presupuestos académicos, o si participaba, si quiera modestamente, de las corrientes internacionales que caracterizaron la pintura

1. Perales Piqueres, 1981a.

2. Valdivieso, 1988. Piñero García-Olías, 1991. Fernández López, 1998. Valdivieso, 2000. Ruiz Barrera, 2000. Fernández López, 2007. Valdivieso, 2012. Rojas-Marcos González, 2018. Valdivieso, 2018. Roda Peña, 2020. Cabezas García, 2020. Este interés también se ha manifestado en los catálogos de subastas. En julio de 2021 se vendió en Abalarte una *Inmaculada* (lote nº 29, 81 x 60 cm), asociada con el círculo de Espinal, análoga a la *Inmaculada del Zodiaco* de la Fundación Lázaro Galdiano.

3. Como muestra de las deudas formales que Espinal contrae con otros pintores véase Valdivieso y Perales, 1980.

4. Rodríguez G. de Ceballos, 1992. Sobre esta cuestión teorizaron Quiles García/Cano Rivero, 2006: 20: “La pérdida de influencia del que fuera el principal centro productor de la región, contribuye a debilitar la fuerza emisora de sus talleres artísticos. La periferia comienza un proceso de segregación o alejamiento del centro, que se irá completando a medida que avanza el siglo. Durante el XVIII la cohesión artística es un espejismo, de modo que las principales poblaciones del reino disponen de talleres propios, independientes de la metrópoli. La descentralización se ha materializado a mediados de siglo”.

5. Cabezas García, 2015a.

6. Ceán Bermúdez, 1800: II, 33.

européa de su siglo. Si se consideran ciertas precisiones formales y estéticas de su obra –pincelada, expresividad, carácter escenográfico–, parece más correcto afirmar este último.

De acuerdo a esas premisas, la trayectoria de nuestro autor despierta aún muchas dudas, a las que afortunadamente empiezan a dar respuesta algunas investigaciones con aportes de todo tipo. Gracias a estos estudios se constata que su labor fue más notable que la de otros pintores de su entorno como su tío segundo Pedro Tortolero (Sevilla, 1706 – 1767), Lorenzo de Quirós (Los Santos de Maimona, 1717 – Sevilla, 1789), Francisco Miguel Jiménez de Alanís (Sevilla, 1717 – 1793), Juan José de Uceda (Sevilla, † 1786), Vicente Alanís (Sevilla, 1730 – 1807) o José Rubira (Sevilla, 1747 – Guadix, 1787), de los que fue sobresaliente compañero de taller, maestro o, según los casos, director de equipos o grupos de trabajo. Es indudable que el reconocimiento ganado por Espinal tras la marcha temporal de Andrés Rubira (Escacena del Campo, 1702 – Sevilla, 1760) a Lisboa y después de la muerte de Domingo Martínez (Sevilla, 1688 – 1749), su suegro y maestro, lo convirtió en un artista con mayor amplitud de miras, que tuvo pronto el respaldo de instituciones civiles, colectivos religiosos y, sobre todo, comitentes de diversa erudición y estatus que supieron identificarse con los temas que representaba y con el modo tan personal en que los ejecutaba. Las razones de su éxito oficial pueden enumerarse sucintamente: era el último eslabón de la cadena de continuidad que constituía la escuela de pintura sevillana desde el siglo XVI como discípulo principal y heredero directo de Domingo Martínez, aunaba en sus obras valentía en los trazos y calidad en la ejecución y, por último, respondía adecuadamente al gusto de la segunda mitad del setecientos gracias a la sabia traducción que pudo realizar de las muchas estampas que llegaban al taller de su maestro⁷.

Otro aspecto a tener en cuenta para la revalorización de Espinal es el de las inquietudes docentes que manifestó en el seno de la escuela local de las Tres Nobles Artes⁸ o la formación teórica que pudo recibir desde la época de su primer aprendizaje. No debe olvidarse que, como continuador del taller de Domingo Martínez, heredó también su biblioteca y un saber tradicional que fue transmitiéndose en el tiempo sin obviar los sistemas convencionales de enseñanza. Aún es pronto para establecer hipótesis concluyentes al respecto, pero resulta alentador que entre los libros a su alcance se encontraran ejemplares de Alberti, Vignola, Serlio, Carducho, Palomino, Pozzo o Gutiérrez de los Ríos, entre otros⁹. Espinal definió su forma de

7. Esto lo especifica Ceán Bermúdez, 2016: 783, quien dice, además, que “tenía genio de pintor y discernimiento para distinguir lo bueno de lo mediano y de lo malo”.

8. Sobre este centro formativo véase Muro Orejón, 1961. Ollero Lobato, 2004. Cabezas García, 2012. De Besa Gutiérrez, 2015.

9. Aranda Bernal, 1993; 2004: 87-107.

entender el arte gracias a ellos y a un modo de trabajo que pudo asimilar como propio junto a su maestro en el obrador¹⁰, aunque no pueden descartarse otras vías de influjo y conocimiento a la hora de concretar un estilo tan distintivo como el suyo. Sea como fuere, al mediar la centuria era el pintor con mayores rentas de la ciudad¹¹ y durante las décadas de 1760 y 1770 detentó en varias ocasiones la alcaldía del gremio de San Lucas¹².

El bagaje teórico es un asunto prioritario y, a pesar de que los documentos investigados hasta ahora no sean muy elocuentes en ese sentido, dejan entrever cuestiones de sumo interés a modo de anécdota o razonamiento crítico. En 1760 Espinal se vio inmerso en una disquisición interesante a raíz de varios cuadros sobre la Pasión de Cristo que le había encomendado el comerciante Manuel Rivero, por lo que no resulta extraño que, ante la coyuntura suscitada, el artista defendiera una estética acorde al idealismo latente. A diferencia de lo que pedía la parte contratante, se negó a ensangrentar las representaciones de Cristo abogando por un estilo mucho más sobrio al prescindir de heridas y cardenales, tan habituales en otras ocasiones. De ahí que, tal vez siguiendo la deducción del maestro, Alonso de Mena, agente para la recepción de los cuadros en Sevilla, comunicara a Rivero que en los crucifijos de Morales, Murillo y Cano “no había más sangre y cardenales [...] que en la cabeza, costado, manos y pies, porque lo demás se omite por sabido y solo se hace cuando la devoción lo pide”¹³.

El recuerdo de estos autores del pasado no es casual y demuestra la generalización de unos presupuestos que buscaban un distanciamiento claro respecto al naturalismo seiscentista, algo semejante a lo que sucedía con esculturas coetáneas de Benito de Hita y Castillo (Sevilla, 1714 – 1784), Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725 – 1799) o Blas Molner (Valencia, 1737 – Sevilla, 1812). Ello explica también que el mismo Mena previniera a Manuel Rivero que eruditos y asiduos al taller de Espinal argumentaban las mismas ideas¹⁴. A pesar de que las hipótesis sobre estas cuestiones exigen un razonamiento mayor, no nos resistimos a señalar que, como otros pintores de provincias de entonces, este autor fue partícipe de propuestas que exaltaban el “bello ideal” sobre el que teorizaron luego Anton Rafael Mengs (Aussig, 1728 – Roma, 1779) o

10. Para el conocimiento de este afamado taller, que Ceán definió como una “academia”, es imprescindible la lectura de Aranda Bernal, 2004: 87-107.

11. Este hecho lo conocemos por la información conservada en la Memoria de alcabalas, véase Pleguezuelo Hernández, 1982: 41.

12. Amores Martínez, 2013: 391.

13. Pleguezuelo Hernández, 2005: 156. De entre los pintores mencionados, será Murillo el que goce de mayor influencia en el imaginario colectivo de artistas y comitentes durante el siglo XVIII, Crespo Delgado, 2018: 570, 585, 589 y 591.

14. Crespo Delgado, 2018: 570, 585, 589 y 591.

Esteban de Arteaga (Moraleja de Coca, 1747 – París, 1799)¹⁵. Ceán recordaba en 1800 que había recibido del propio Espinal “sus luces y conocimientos en el arte”, señalando que por ese motivo advirtió en él “un mérito e instrucción que no manifestaba al prurito”¹⁶.

En base a la coyuntura descrita, viejos y recientes estudios han puesto de relieve la necesidad de aproximarse a la pintura de Juan de Espinal con un criterio diferente. Para ello es necesario un ejercicio de mayor sistematización en lo histórico y lo formal, sin olvidar, claro está, los datos documentales que tan esclarecedores resultan a veces¹⁷. Las referencias inéditas que se aportan en este estudio completan algunas lagunas de su biografía entre 1761 y 1771, justo en la década que marca su consagración como el pintor más activo de Sevilla y, de alguna manera, refuerzan o matizan determinadas premisas aceptadas tradicionalmente.

Se ahonda, por un lado, en las de orden económico. Ya se ha comentado que Espinal figura como el artista de mayor poder adquisitivo de Sevilla en 1760¹⁸, pero esta situación de desahogo era resultado, en buena medida, de la herencia recibida, por una parte, de su padre y, por otra, de sus suegros. Efectivamente, el modesto pintor Gregorio Espinal Rivera (Sevilla, 1684 – 1743) hizo testamento el 1 de julio de 1737 conjuntamente con su segunda esposa, Manuela Marrón Durán (Sevilla, 1704 – 1761). Parece que sus bienes no fueron cuantiosos, teniendo que repartirlos, además, entre una docena de herederos¹⁹. Sin embargo, de Domingo Martínez, su suegro, había recibido el 18 de junio de 1745 nada menos que el patronazgo de una capellanía en la parroquia de San Gil, prueba innegable de prestigio social²⁰. El 14 de febrero de 1760 Espinal compartió esa condición con su hijo Domingo Espinal (Sevilla, 1743 – 1800), que reunía la doble condición de pintor y clérigo²¹. Lo que se desconocía hasta ahora es que once años más tarde, el 31 de enero de 1771, debido a la renuncia de Domingo, el pintor nombró a su yerno Diego González Bríos –casado

15. Lorenzo Lima, 2011: 57-59. Para una contextualización de estas ideas véase Úbeda de los Cobos, 2001.

16. Ceán Bermúdez, 1800: II, 33. Todas estas reflexiones se las debo en gran parte a mi amigo el profesor Juan Alejandro Lorenzo Lima.

17. Falcón Márquez, 1992. Cabezas García, 2009-2010.

18. Perales Piqueres, 1981: 22.

19. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 8741, oficio 14, libro único de 1737, ff. 298r-299v. 1737-7-31. El completísimo cuadro genealógico de la familia lo compuso Cañizares Japón, 2019: 806.

20. La noticia la dio Roda Peña, 2020: 599. Las capellanías eran fundadas por personas que tenían estatus nobiliario o excedentes económicos. Con ellos se aseguraban la aplicación de sufragios por medio de las misas a perpetuidad. En su propia mentalidad, las capellanías eran un factor de seguridad psicológica ante la muerte, véase Corona Páez, 2008.

21. Roda Peña, 2020: 600.

con su segunda hija María de Espinal Martínez (nacida en Sevilla en 1737), en la parroquia de San Lorenzo entre 1753 y 1760²²-, patrono de dicha capellanía como su sustituto (documento nº 1)²³.

Vinculada a este patronato y como síntoma de evidente posición económica debe considerarse la continua actividad arrendataria del pintor, que le reportaba pingües beneficios anuales. Al alquiler del corral de vecinos localizado en la Resolana que contrató por tres años con José de Posaela en 1760²⁴, habría que sumar el huerto que arrendó al año siguiente a Francisco Cabrera por un periodo de cinco y una renta de 450 reales de vellón al mes²⁵. Y, en marzo de 1771, la venta que hace junto con su esposa Juana Martínez Espinosa (Sevilla, † 1790), de una casa que tenían por herencia paterna en la misma calle Lienzos (actual Santa Ana) en la que ellos vivían, y que el pintor había adquirido en 1742 en estado ruinoso para reedificarla hasta el año de su muerte. El comprador fue Vicente de Albelda y la adquirió por valor de 7.500 reales de vellón²⁶.

En medio de estas circunstancias familiares, Espinal, también a través de su esposa, salió beneficiado económicamente de un ajuste de la herencia de su suegro (documento nº 2). Efectivamente, en 1764 su cuñado Manuel Martínez Espinosa²⁷

22. Archivo de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla (APSLSe), Caja 42, libro 9 de matrimonios, f. 187r. Agradezco al archivero Ramón Cañizares su ayuda en este punto. Espinal tuvo un total de siete hijos.

23. Ese mismo año actúa como fiador en el arrendamiento de una casa de Juan de Calahorra a Francisco de la Barrera, en la calle Roelas, vid. AHPSe, 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 12090, oficio 18, libro primero de 1771, f. 509r. 1771-4-16.

24. Dado a conocer por Roda Peña, 2020: 600.

25. El documento inédito se conserva en el AHPSe, 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 9557, oficio 15, libro único de 1761, f. 49. 1761-1-31.

26. "... unas casas de morada que yo, la dicha doña Juana, poseo en esta ciudad en la calle Lienzos, collación de dicho San Lorenzo, a mano izquierda como se entra por el sitio de la Alameda que lindan por ambas partes con casas del hospital del Amor de Dios de esta ciudad, las cuales siendo propias de la cofradía del Santísimo Sacramento, sita en la iglesia parroquial de San Lorenzo, y estando casi arruinadas, sus alcaldes, mayordomo y demás oficiales y hermanos, que entonces eran habiendo precedido visita, aprecio y otras diligencias, con licencia del Ilustrísimo señor don Gabriel Torres de Navarra, arzobispo de Mitilene y gobernador que fue de este arzobispado, las dieron a tributo y censo perpetuo a don Domingo Martínez, nuestro padre y suegro, para desde primero de julio de este año pasado de mil setecientos cuarenta y dos en adelante...", en AHPSe, 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 9567, oficio 15, libro único de 1771, ff. 92r-100r. 1771-3-14.

27. Fue el último de los ocho hijos del matrimonio formado por el pintor Domingo Martínez y Mariana de Espinosa, nacido el 2 de noviembre de 1732. El parentesco lo publicó Cañizares Japón, 2019: 804 y 807. A tenor de este documento parece que Domingo Martínez legó a algunos de sus hijos un número indeterminado de corrales en el cercano barrio de la Macarena para su explotación.

—que había sido el mejor agraciado de los herederos de Domingo Martínez según una desigual repartición firmada el 9 de octubre de 1763—, hubo de recompensar a los demás, entre los que su incluía la esposa de Espinal, con la división del sobrante económico, además de con la parte prorrateada de los beneficios que daba un corral que tenía, también, en el barrio de la Macarena, encargándose aun, de sufragar los gastos de la escritura del testamento de una de las hermanas, Bárbara Martínez, fallecida recientemente.

De la misma manera que en aquella ocasión obtuvieron una buena suma, por contra, el 12 de noviembre de 1770, el matrimonio de Juan y Juana hubo de pagar 2.060 reales de vellón en plata a Manuel Paulín, un prestamista que les había fiado esa cantidad, sin especificarse para qué²⁸.

Además de estas actividades inmobiliarias documentadas, cuyo resultado económico habría de combinarse con el derivado del encargo de pinturas y con el salario bimestral que comenzó a percibir desde la apertura de la Real Escuela en 1775²⁹, aún habría que sumar otra fuente de ingresos nada desdeñable: la que proporcionaba la labor de tasador de obras de arte, sobre todo a la hora de conformar los inventarios *post mortem* de determinados coleccionistas como instrumento básico que posibilitaba las posteriores particiones de herencia. Efectivamente, como ya señaló el profesor Palomero, en el último tercio del siglo XVIII “lo normal fue requerir para tales menesteres los servicios de los pintores académicos, que se autoproclaman ‘inteligentes en la facultad de la pintura’”³⁰. Sobresalía entre ellos Juan de Espinal, que actuó muchas veces como perito artístico³¹. Su extenso conocimiento y reverenciada autoridad en la materia le llevó a compilar uno de los primeros estudios sobre el arte

28. AHPSe, 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 7158, oficio 11, libro único de 1770, f. 119r. 1770-11-12.

29. Cabezas García, 2015b: 352.

30. Palomero Páramo, 2006: 9. Aunque no siempre quedan reflejados los pagos por esta labor, sí se conoce que José Alanís percibió 1.316 reales por tasar los bienes artísticos de Juan Manuel Román en 1789, una cantidad que variaría en función del número de obras a tasar y, también, según el caché de cada perito. Es probable que Espinal cobrara una cantidad superior a la referida de José Alanís. Illán Martín, 2006: 26 y 27.

31. En 1758, junto con Ruiz Soriano, emite un informe en relación con un cuadro de Miguel Mañara del Hospital de la Santa Caridad, adjudicándolo al pincel de Matías de Arteaga, véase Cabezas García, 2009-2010. En 1767 realizó el inventario de obras de arte del colegio de San Gregorio de Sevilla, véase Angulo Íñiguez, 1935: 51, y en el mismo año hizo lo propio con el colegio de los Irlandeses de la Compañía de Jesús de Sevilla, dando, además, unos sugerentes juicios sobre determinados lienzos y autores: “la pintura no de la mayor calidad” refiriéndose a la de Cristóbal López, “pintor regular” sobre Cristóbal de León y Gregorio Espinal, “pintor decente” sobre Domingo Martínez, “pintor sevillano, no de la mayor calidad” sobre Juan Simón Gutiérrez, “pintor sevillano y decente” sobre Miguel de Ayala, “pintura regular” sobre la de Antonio del Castillo, “endeble” para Andrés Pérez y “su habilidad regular” sobre Matías de Arteaga, véase Martín Pradas, 2021: 287-289.

sevillano. Efectivamente, con motivo de la visita, en misión de Estado³², del académico Antonio Ponz (Bejís, 1725 – Madrid, 1792), a Sevilla en 1778, Francisco de Bruna (Granada, 1719 – Sevilla, 1807), protector de la Real Escuela por entonces, dispuesto como estaba a ayudarlo en su cometido, encargó a Espinal “la memoria que él conserva de lo mejor”³³ (que hay en la ciudad), para que, cuando la tenga, “le añada lo que sepa” el conde del Águila³⁴, otro de los conspicuos personajes que recibirían y auxiliarían al ilustrado en su labor y que daría como resultado el tomo dedicado a Sevilla en su célebre *Viage de España*³⁵.

Como prueba de esta acreditada actividad apporto en este trabajo el documento nº 3, aludido en una ocasión, pero no publicado hasta ahora³⁶. Se trata de un inventario que Espinal realizó el 5 de enero de 1763 –por la fecha esta debía ser una de sus primeras experiencias al respecto–, de los bienes del difunto Juan Bautista Malcampo Omazur (†1762), hijo de Ignacia Petronila Omazur Malcampo (n.1683), quien fuera el cuarto fruto del matrimonio formado por Nicolás de Omazur Ullens (Amberes, 1641 – Sevilla, 1698), e Isabel de Malcampo (Gante, 1647 – Sevilla, 1689), afamados coleccionistas de Murillo³⁷. Es probable que la pinacoteca que Espinal tasó en la calle Raveta, de la collación de San Bartolomé, recogiera parte de los importantes fondos coleccionados por esta familia de inmigrantes flamencos. Desde luego, Juan Bautista Malcampo, el nieto de Omazur, era un personaje destacado en la Sevilla de comedios del siglo XVIII, como lo prueba el refinamiento de la silla volante que utilizaba³⁸. Casado con Ángela María Nicolasa Muñoz y de Escobar, había tenido tres hijos: Juan Evangelista (1727-1785), Mateo Ignacio (n.1729) e Ignacio Hilario (n.1731)³⁹, que asistieron al inventario que realizó Espinal. En este caso, el pintor no atribuye a artistas la autoría de los lienzos, pero detalla cada uno de los temas sobre los que versan los cuadros, dándoles un determinado valor en reales de vellón, a veces aumentado por la calidad de los marcos. Los asuntos son los más usuales en

32. “Un par de años después de la expulsión de los jesuitas, el 2 de mayo de 1769, el Consejo Extraordinario, a través de una real orden firmada por el mismo Campomanes, mandó a Ponz recorrer los colegios de los jesuitas expulsados para recoger y enviar a Madrid las pinturas y obras artísticas que considerase más destacadas”, véase Crespo Delgado, 2012: 69.

33. Ese escrito de Espinal fue publicado con las aportaciones en cursiva del conde del Águila por Carriazo, 1929: 174-180. Supone un testimonio de máximo interés por mostrar ceñidamente el conocimiento exacto que en ese momento tenían los inteligentes del patrimonio sevillano.

34. El añadido autógrafo del conde aparece en Carriazo, 1929: 180-182.

35. Ponz Piquer, 1780: IX.

36. Falcón Márquez, 2012: 47.

37. Sobre estos personajes han escrito Quiles García, 2006: 89. Gutiérrez Núñez, 2017. Beltrán Martínez, 2017: 147-150.

38. “Tenía sus tableros dorados y sobrepintadas las cifras de colores”, véase Recio Mir, 2010: 246.

39. Gutiérrez Núñez, 2017: 259.

una pinacoteca local: el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes, Cristo atado a la columna, el Ecce Homo, Cristo cargando la cruz, por un lado, y por otro, la Visitación, la Virgen de Belén, la Inmaculada, la Dolorosa, la Coronación de la Virgen, la Piedad romana, la Divina Pastora, la Virgen de los Reyes y el Santísimo Sacramento. Otros de santos como San Juanito, Santa Ana, San José, San Agustín, San Nicolás, Santa Bárbara, San Francisco de Paula, San Jerónimo y algunos otros lienzos son de temática profana: floreros, países, incluso algunos curiosos como los “doce retratitos de pintores”.

Con la aportación de estos datos biográficos inéditos puede ratificarse la trascendental importancia que tuvo Juan de Espinal en Sevilla durante casi medio siglo de actividad profesional, al menos desde 1734 (año en que se casó con la hija de Domingo Martínez), hasta el día de su muerte, en 1783, y no solo en el campo de la pintura, sino también en otros menos explorados y que no pueden desdeñarse para estudiarlo de manera integral. Por ese motivo, más que un artífice continuista con la tradición murillesca, como tantas veces ha sido descrito⁴⁰ o un mero reproductor de los dictados que Francisco de Bruna impuso a la escuela local de Nobles Artes⁴¹, incluso un epígono del Barroco que acabó sus días pidiendo limosna porque había “perdido clientela”⁴², Espinal se revela como un autor personal, a veces atípico en cuestiones de fondo y forma. Quizá sea uno de tantos maestros a los que el tiempo relegó injustamente al olvido o que no ha recibido un tratamiento acorde a las peculiaridades de su arte, ya que, desde luego, supo divulgar prototipos de gran singularidad y un sentido propio de la creación pictórica. Un estudio completo actualizado o una exposición antológica sería lo único que, con este nivel de conocimiento sobre su vida y su obra, podría singularizarle como uno de los más importantes puntales de la historia del arte sevillano.

40. Perales Piqueres, 1981b: 123-128.

41. Conocidos mejor gracias a la edición comentada de Cabezas García, 2012.

42. Esto lo expresa Ceán y lo acepta Perales, pero le parece, con toda razón, algo “infundado” a Rojas-Marcos González, 2018: 463.

Apéndice documental

Documento nº 1

1771-1-31

Juan de Espinal, maestro arquitecto de la pintura⁴³, nombra a Diego González Bríos, su yerno, para que le sustituya en el patronato de una capilla de la parroquia de San Gil de Sevilla.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 9567, oficio 15, libro único de 1771, f.8r.

“En la ciudad de Sevilla a treinta y uno de enero de mil setecientos setenta y un año, ante mí el escribano público y testigos infrascriptos pareció don Juan de Espinal, maestro arquitecto de la pintura, vecino de esta ciudad en la collación de San Lorenzo, a quien doy fe conozco y dijo ser patrono perpetuo de la capilla que en la iglesia parroquial de San Gil de esta ciudad fundó Antonio Martín Garrido, nombrado por tal por don Domingo Martínez, su suegro, vecino que fue de esta ciudad, difunto mayordomo que fue de la fábrica de dicha iglesia de San Gil por nombramiento que en él hicieron los señores don Juan Gutiérrez, don Manuel Vallejo y don Miguel Moreno, presbíteros beneficiados propios de dicha parroquia, don Andrés Escribano, don Alonso Valentín Pantoja y don Peño Liñán, vecinos de dicha parroquia de San Gil, con facultad de nombrar patrono que le sucediese al dicho don Domingo, su suegro, después de su vida en dicho patronato en conformidad de lo prevenido por dicha fundación de dicho patronato, que expresa que los dichos beneficiados juntamente con los vecinos honrados de dicha collación, siempre que faltase patrono, lo pudiesen nombrar con la circunstancia que hubiere de ser la persona que así se nombrase lega y honrada, y en virtud de dicha fundación, los dichos beneficiados le habían nombrado al dicho su suegro en dicho patronato con los dichos vecinos honrados por ante don Francisco Antonio Morales de Soria, notario público y apostólico, vecino de esta ciudad que tenía dicho don Juan en su poder y el referido don Domingo Martínez lo había nombrado con dicha facultad por tal patrono de dicho patronato para después de los días de su vida al dicho otorgante ante Juan José de Ojeda y Martel, escribano público del número de esta ciudad en diez y ocho de junio del año pasado de mil setecientos cuarenta y cinco, a cuyo nombramiento se refirió y que, como tal patrono, mediante la sobredicha facultad que por dicha fundación

43. Este sugerente título que se da así mismo Espinal no respondía a una realidad oficial, sino, más bien, al hecho de gozar de consideración y prestigio dentro del ámbito de la pintura sevillana. Algún otro artífice se denomina “maestro y arquitecto del Arte de Cantería”, véase Heredia Herrera, 1985: 17-44, pero constituye una rareza que puede aludir al grado de pericia en una determinada labor artística.

se le confiere había hecho nombramiento para después de sus días en don Domingo de Espinal, su hijo, por ante mí el presente escribano público en el año pasado de mil setecientos y sesenta, el que después había seguido el estado eclesiástico y en el presente año de la fecha había descendido del presbiterio por cuya razón estaba excluido en dicho patronato, según la fundación, y le era forzoso nombrar de nuevo persona que lo usare y ejerciere por fin de los días de la vida del dicho otorgante y por entonces en lugar del dicho don Domingo, su hijo, nombrara y nombró por tal patrono del dicho patronato a don Diego González Bríos, su yerno, vecino de esta ciudad, por ser persona hábil y suficiente y en quien concurren las partes y calidades prevenidas en dicha fundación y con las mismas facultades de poder del susodicho nombrar patrón de dicha capilla para después de su vida nombrar capellanes que los sirvan todas las veces que se ofreciere a quien sea su voluntad que andando siempre en tales nombramientos de capellanes el orden y forma, según previene dicha fundación, que para ello se hacía e hizo tan bastante nombramiento como de dicho se requiere que se obligó de haber por firme los usos y rentas de dicha capilla, habidos y por haber, y dio poder cumplido a las justicias competentes con contrato ejecutorio en forma renunciando las leyes y derechos de su favor y general renunciación y así lo dijo, otorgo y firmo, siendo testigos don Victorino de Rivas, don Francisco Sales y don Juan Portela, vecinos de esta ciudad.”

Documento nº 2

1764-7-10

Juana Martínez, mujer de Juan de Espinal, recibe la compensación económica debida por la herencia de sus padres, por parte de su hermano Manuel Martínez.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 9560, oficio 15, libro único de 1764, f. 616r.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo, doña Juana Martínez, mujer legítima de don Juan de Espinal, vecina con el susodicho en esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo como una de demás hijos y herederos que con beneficio de inventario soy y quedé de don Domingo Martínez y doña Mariana de Espinosa, difuntos, instituida por sus testamentos que otorgaron bajo cuyas disposiciones fallecieron y a que me refiero en presencia y con licencia de dicho don Juan de Espinal, mi marido, que fue pedida y aceptada en franqueza que de ella y de su aceptación el presente escribano público da fe y de ella usando otorgo en favor de don Manuel Martínez, mi hermano, vecino de esta ciudad, otro de los hijos y herederos de los expresados mis padres y digo que por cuanto habiéndose firmado y otorgado por el citado don Manuel, mi hermano, el expedido mi marido en mi representación y demás herederos de los expresados mis padres, la división y partición de los bienes, caudal y

efectos que de los susodichos quedaron en fuerza de una escritura convencional que pasó ante el presente escribano público en nueve de octubre del año pasado de mil setecientos sesenta y tres, y adjudicándosele a cada uno bienes competentes para el pago de sus legítimas, en la que le cupo al dicho don Manuel Martínez y en pago de ella se le adjudicó unas casas en el corral de vecinos, extramuros de esta ciudad, en el barrio de la Macarena, en cierta cantidad de maravedíes, que importó más cantidad de la que debía haber, cuyo exceso se obligó a pagar a los demás interesados, según lo que en dicho exceso les cupo, y también quedó obligado a costear los derechos de dicha escritura de partición, costear los gastos del cumplimiento del testamento de doña Bárbara Martínez, nuestra hermana difunta, que supervivió a dicho mi padre para lo cual en el valor de dicho corral, le fueron señalados un mil ciento y ochenta y cuatro reales, y si satisfechos los expresados gastos alguna cosa sobrase, lo que fuere lo había de entregar a todos interesados por iguales partes lo que les correspondiese prorrata y también en dicho corral le quedaron señalados.”

Documento nº 3

1763-1-5

Juan de Espinal, maestro del arte de la pintura, vecino de Sevilla, de la collación de San Lorenzo, apreció y valoró las pinturas de la casa y morada de que fue de Juan Bautista Malcampo.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), 1.1. Fondos públicos, 1.1.2. De la Fe Pública, 1.1.2.1. Notariales, Distrito de Sevilla, legajo 1348, oficio 2, libro único de 1763, ff. 42-44.

“En la ciudad de Sevilla, en cinco días del mes de enero de mil setecientos sesenta y tres años, estando en las casas que fueron de la morada de don Juan Bautista Malcampo, que son en calle Raveta, collación del Señor San Bartolomé, ante mí, Dionisio Bravo, escribano público de su número y los testigos infrascritos, pareció don Juan de Espinal, maestro del arte de la pintura, vecino de esta dicha ciudad, collación del Señor San Lorenzo, a quien doy fe conozco y digo que doña Ángela María Muñoz y Escobar, viuda del referido don Juan Bautista Malcampo, por sí y como albacea insolidum del dicho su marido, don Juan Evangelista, don Matías y don Ignacio Malcampo, hermanos como tres de cuatro hijos, legítimos y herederos del enunciado don Juan Bautista Malcampo, su padre, y don Pedro de Vago y Piedrola, todos vecinos de esta ciudad, éste como marido y conjunta, persona de doña Josefa Malcampo, su legítima mujer, otra de los referidos cuatro hijos y herederos del expresado don Juan Bautista Malcampo, de conformidad le han nombrado por apreciador de la pintura que por fin y muerte del nominado don Juan Bautista Malcampo, quedo en las dichas casas que fueron de su morada como nombramiento el otorgante, acepta y en su conformidad hace su aprecio en la forma siguiente.

Primeramente un cuadro de tres varas y media de ancho y dos y media de alto de la Degollación de Señor San Juan Bautista con su moldura dorada de un mil y cien reales (1.100).

Ítem. Otro dicho de dos varas y media de alto y una y tercia de ancho de Nuestro Señor, amarrado a la Columna y un sayón azotándole con su marco dorado hecho pedazos en ciento y veinte reales (120).

Ítem. Otro lienzo de Nuestra Señora de la Concepción de dos varas y media de alto y una y tercia de ancho con su marco dorado en trescientos setenta y cinco reales (375).

Ítem. Otro lienzo de Señor San Agustín de dos varas y media de alto y dos de ancho con su marco negro en cien reales (100).

Ítem. Otro dicho de Nuestra Señora de los Dolores de a vara y tres cuartas de alto y una tercia de ancho con su marco negro y dorado en cien reales (100).

Ítem. Un Santísimo Sacramento en lienzo de dos varas y media de alto y unas tres cuartas de ancho con su marco encarnado y negro en cien reales (100).

Ítem. Un lienzo de la Coronación de Nuestra Señora de dos varas y media de alto y unas tres cuartas de ancho con su marco encarnado y negro en cien reales (100).

Ítem. Un florero de dos varas y tres cuartas de ancho por dos de alto con su marco dorado en sesenta reales (60).

Ítem. Seis países de dos varas y media de ancho y una y tercia de alto con sus marcos dorados y jaspeados en un mil cuatrocientos y cuarenta reales (1.440).

Ítem. Un lienzo de la Piedad Romana de una vara de alto y tres cuartas y media de ancho con su marco dorado en cincuenta reales (50).

Ítem. Otro dicho de Nuestro Señor con su Cruz sobre el Hombro de una vara de alto y lo mismo de ancho con su marco dorado y negro en noventa reales (90).

Ítem. Otro lienzo del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de dos varas de alto y una y tercia de ancho con su marco dorado y negro en cien reales (100).

Ítem. Un lienzo de Nuestra Señora de Belén de una vara de alto y tres cuartas de ancho con su marco dorado en sesenta reales (60).

Ítem. Una lámina de Nuestra Señora, el Niño Jesús y Santa Isabel, pintura en tabla de tres cuartas de alto y dos tercias de ancho con su marco azul y dorado en treinta reales (30).

Ítem. Dos San Juanicos en lámina de tres cuartas y media de ancho y dos tercias de alto con su marco dorado y negro en ciento veinte reales (120).

Ítem. Dos Ecce Homo de una vara de alto y tres cuartas de ancho con su marco dorado y negro en cien reales (100).

Ítem. Una lámina de San Jerónimo en tabla de tres cuartas de ancho y media vara de alto con su marco dorado y negro en veinte y dos reales y medio (22,5).

Ítem. Una Adoración de los Santos Reyes de tres cuartas y media de alto y dos tercias de ancho con su marco azul y dorado en sesenta reales (60).

Ítem. Una lámina de la Pastora en latón con su marco de una tercia de alto y una cuarta de ancho con su marco negro y dorado en setenta y cinco reales (75).

Ítem. Cinco países de tres cuartas de ancho y media vara de alto sin marco en treinta reales (30).

Ítem. Cuatro países con su marco negro de la misma medida en cuarenta reales (40).

Ítem. Una laminita de Nuestra Señora de los Reyes en papel con su marco dorado en veinte reales (20).

Ítem. Doce retratos de pintores en papel con su moldura negra en doce reales (12).

Ítem. Ocho láminas de pintura en cobre de a más de vara de largo, echadas de distintas devociones en seiscientos reales (600).

Ítem. Un cuadro de Nuestra Señora de la Concepción, con su marco dorado maltratado de cerca de tres varas de largo en cuatrocientos reales (400).

Ítem. Otro cuadro de Señor San José con sus medias cañas negras y arquitrabe dorados de dos varas de largo en ciento y veinte reales (120).

Ítem. Dos molduras de a más de media vara una de Señora Santa Bárbara y otra de Señor San Nicolás de Bari con sus molduras doradas en cuarenta y cinco reales (45).

Ítem. Un cuadro del Señor San Francisco de Paula de dos varas y cuarta de alto con su moldura dorada y negra en doscientos cuarenta reales (240).

Ítem. Un lienzo hechado de Nuestra Señora de la Piedad de a más de a vara con su moldura negra y juguetes, dorados en ciento y cincuenta reales (150).

Ítem. Un cuadro de Señora Santa Ana y Nuestra Señora de dos varas de alto con su moldura calada de encarnada y dorada en doscientos reales (200).

Ítem. Un lienzo hechado de vara y media de un paso de la vida de Cristo Señor Nuestro pintado con moldura de dos oros y su media caña en cien reales (100).

Ítem. Una Concepción pequeña de tres cuartas con su marco dorado en cien reales (100).

Cuyos aprecios el referido don Juan de Espinal dijo haber hecho bien y fielmente a su leal saber y entender y así lo juro a Dios y una cruz en forma de Derecho y lo firmo de su nombre en este Registro, siendo testigos don Tomás, Juan Suárez, don Ignacio Bravo y Francisco Javier González, vecino de esta ciudad.”

Bibliografía

- Amores Martínez, Francisco (2013): “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”. En: *Archivo hispalense*, 291-293, pp. 387-397.
- Angulo Íñiguez, Diego (1935-1936): “El cuadro de San Gregorio de Roelas”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 4, 2, pp. 51-57.
- Aranda Bernal, Ana María (1993): “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII”. En: *Atrio*, 6, pp. 63-98.
- Aranda Bernal, Ana María (2004): “La ‘Academia de pintura’ de Domingo Martínez”. En: Pleguezuelo, Alfonso/Valdivieso, Enrique (coms.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 87-107.
- Beltrán Martínez, Lidia (2017): “Entre San Isidoro y la Puerta de la Carne, el laberinto extranjero en la Sevilla de Murillo”. En: Beltrán Martínez, Lidia/Quiles García, Fernando (coords.): *Cartografía murillesca: los pasos contados*. Sevilla: los autores, pp. 140-159.
- Cabezas García, Álvaro (2009-2010): “Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII. Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el Hospital de la Caridad de Sevilla”. En: *Atrio*, 15-16, pp. 201-208.
- Cabezas García, Álvaro (2012): *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla: Estípite Ediciones.
- Cabezas García, Álvaro (2015a): “Venus y Vulcano de Juan Espinal. Precisiones sobre su iconografía y medio artístico”. En: *Revista de humanidades*, 26, pp. 11-32.
- Cabezas García, Álvaro (2015b): *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Cabezas García, Álvaro (2020): “La pintura mural del arzobispado hispalense durante el setecientos”. En: *ArtyHum*, 79, pp. 77-95.
- Cañizares Japón, Ramón (2019): “Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)”. En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 730, pp. 800-809.
- Carriazo, Juan de Mata (1929): “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”. En: *Archivo español de arte y arqueología*, 14, pp. 157-184.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: en la Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (2016): *Historia del arte de la pintura en España*. Edición de David García López y Daniel Crespo Delgado. Oviedo: KRK Ediciones.
- Corona Páez, Sergio Antonio (2008): “Bienes de fortuna y seguridad religiosa. Fundación de una capellanía en El Saltillo (S. XVIII)”. En: *Estudios avanzados*, 10, pp. 95-110.

- Crespo Delgado, Daniel (2012): *Un viaje para la Ilustración: el viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia: Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- Crespo Delgado, Daniel (2018): “Murillo en la literatura de la Ilustración”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, pp. 557-596.
- De Besa Gutiérrez, Rafael (2015): “Localización de las distintas sedes de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla”. En: *Temas de estética y arte*, 29, pp. 177-201.
- Falcón Márquez, Teodoro (1992): “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 23, pp. 385-392.
- Falcón Márquez, Teodoro (2012): “El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII”. En: Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores/Alzaga Ruiz, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Fernández López, José (1998): “Dos nuevas obras de Juan de Espinal en la parroquia de San Sebastián de Estepa”. En: *Laboratorio de arte*, 11, pp. 585-590.
- Fernández López, José (2007): “Domingo Martínez y Juan de Espinal: nuevas atribuciones de pinturas de la escuela sevillana del siglo XVIII”. En: *Laboratorio de arte*, 20, pp. 183-192.
- Gutiérrez Núñez, Francisco Javier (2015-2016): “Nicolás de Omazur Ullens, de Amberes a Sevilla (1641-1698): el primer coleccionista de Murillo”. En: *Hespérides*, 23-24, pp. 251-274.
- Heredia Herrera, Antonia (1985): “La Casa Lonja de Sevilla en el siglo XVIII”. En: *Archivo hispalense*, 209, pp. 17-44.
- Illán Martín, Magdalena (2006): *Noticias de pintura (1780-1800)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2011): *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Santa Cruz de Tenerife: Gaviño de Franchy Editores.
- Martín Pradas, Antonio (2021): “El inventario de pinturas del colegio de los irlandeses de la Compañía de Jesús en Sevilla”. En: *Laboratorio de arte*, 33, pp. 275-298.
- Muro Orejón, Antonio (1961): *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta provincial.
- Ollero Lobato, Francisco (2004): *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (2006): “Prestigio y respetabilidad: la actividad académica de los pintores sevillanos como peritos tasadores de las pinacotecas locales”. En: Illán Martín, Magdalena (aut.): *Noticias de pintura (1780-1800)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

- Perales Piqueres, Rosa María (1981a): *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Perales Piqueres, Rosa María (1981b): “Influencia de Murillo en las vírgenes de Juan de Espinal”. En: *Archivo hispalense*, 195, pp. 123-128.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1982): “Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra”. En: *Revista de arte sevillano*, 2, pp. 35-42.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2005): *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Piñanes García-Olías, Manuel (1991): “Un cuadro inédito de Juan de Espinal”. En: *Laboratorio de Arte*, 4, pp. 325-338.
- Ponz Piquer, Antonio (1780): *Viage de España*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra. T. IX, Trata de Sevilla.
- Quiles García, Fernando (2006): “El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca”. En: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de Historia de América Latina*, 43, pp. 67-90.
- Quiles García, Fernando y Cano Rivero, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Recio Mir, Álvaro (2010): “‘De color de hoja de olivo’. La pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII”. En: *Laboratorio de arte*, 22, pp. 235-261.
- Roda Peña, José (2020): “Juan de Espinal: apuntes biográficos inéditos y una aportación a su catálogo”. En: *Laboratorio de arte*, 32, pp. 597-606.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1992): *El siglo XVIII, entre tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- Rojas-Marcos González, Jesús (2018): “Nuevas obras de los pintores Domingo Martínez y Juan de Espinal”. En: Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, vol. 1, pp. 452-469.
- Ruiz Barrera, María Teresa (2000): “La Divina Providencia de Juan de Espinal”. En: *Laboratorio de Arte*, 13, pp. 387-389.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001): *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Aldeasa.
- Valdivieso, Enrique y Perales, Rosa María (1980): “Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal”. En: AAVV: *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Arte*. Sevilla: Comité Español de Historia del Arte, 1980, p. 127.
- Valdivieso, Enrique (1988): “Tres nuevas obras de Juan de Espinal”. En: *Laboratorio de Arte*, 1, pp. 165-168.
- Valdivieso, Enrique (2000): “Una serie pictórica de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan de Espinal”. En: *Laboratorio de Arte*, 13, pp. 391-402.

Valdivieso, Enrique (2012): “Una pintura de Juan de Espinal en el museo de Buenos Aires”. En: *Laboratorio de Arte*, 24, pp. 805-808.

Valdivieso, Enrique (2018): *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, ICAS.