

***Venus y Vulcano* de Juan Espinal: precisiones
sobre su iconografía y medio artístico**

Álvaro Cabezas García
Universidad de Sevilla

***Venus y Vulcano* de Juan Espinal: precisiones sobre su iconografía y medio artístico**

***Venus and Vulcan* by Juan Espinal: details on the iconography and artistic medium**

Álvaro Cabezas García

Universidad de Sevilla

alvarocabezasgarcia@gmail.com

Recibido: 19 de mayo de 2015

Aceptado: 7 de julio de 2015

Resumen

En las siguientes páginas se ofrece una nueva lectura iconográfica del lienzo de Juan Espinal conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla *Venus y Vulcano*. Los indicios apuntan a que esta pintura estaría representando el momento en el que el dios herrero entrega a su esposa las armas que ella le ha solicitado para su hijo Eneas en los momentos en los que el héroe, después de llegar al Lacio, se dispone a fundar una nueva civilización. Además de esto, se precisan determinados aspectos sobre las circunstancias y la cronología de su realización artística.

Palabras clave: Pintura sevillana; Mitología; Iconografía; Ilustración; Juan Espinal.

Abstract

The following pages provides a new iconographic reading of an lienzo preserved in the Museo de Bellas Artes of Seville: *Venus and Vulcan* of Juan Espinal. Signs point to that in this painting would be represented the time in which the divino blacksmith delivers his wife the weapons that she has asked for her son Aeneas in the moments in which the hero, after arriving at Lazio, is available to found a new civilization. It also addresses certain aspects about the circumstances and chronology of his artistic preparation.

Keywords: Seville painting; Mythology; Iconography; Illustration; Juan Espinal.

Para citar este artículo: Cabezas García, Álvaro (2015). *Venus y Vulcano* de Juan Espinal: precisiones sobre su iconografía y medio artístico. *Revista de Humanidades*, n. 26, p. 11-32, ISSN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

El estudioso Manuel Gómez Imaz anotó en el ítem nº 130 de su *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (año 1810)* la siguiente información: «Un cuadro de una tercia de ancho y una media de alto, *Venus y Vulcano. Figura en la Sala 3, como original de Juan de Espinal*» (Gómez, 1896: 132, nº 130). La pintura a la que se hacía referencia con esa sucinta descripción desapareció o, al menos, pasó inadvertida durante muchos años por parte de la historiografía hasta que el profesor Valdivieso logró identificar un lienzo con esas mismas características en los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Valdivieso, 1986: 335)¹. La concordancia que encontró entre la técnica y estilo de la obra con las que presentan las consideradas con seguridad como de la mano del pintor Juan Espinal Narváez (Sevilla, 20 de septiembre de 1714 – 8 de diciembre de 1783), le animaron a hacer pública la atribución (Valdivieso, 1988: 163-167)². A consecuencia de esto, poco después, se corrigió en el actualizado *Inventario* del Museo el encuadre de una pieza que estuvo mucho tiempo olvidada, o como mínimo poco atendida, desde que se registrara por primera vez en el seno de la colección permanente (Izquierdo y Muñoz, 1990: 164, nº 389)³. Tras ser sometida a un proceso de restauración, se expone desde 1996 en uno de los pasillos de la planta alta del antiguo convento de la Merced, de donde no ha salido siquiera para participar en alguna muestra temporal⁴.

Valdivieso, que se congratulaba de que esta pintura engrosara la escasa nómina de obras de temática mitológica pertenecientes a la escuela pictórica sevillana, dató su hechura «en torno a 1760» (Valdivieso, 1988: 164), por ser la década central y de mayor desarrollo en la producción pictórica de Espinal, y ofreció una lectura iconográfica caracterizada por la reconvencción de Vulcano sobre su esposa Venus. Para él, la diosa del amor, después del episodio en que fue sorprendida en el lecho junto a Marte a causa de que ambos fueron apresados por una red invisible dispuesta por el propio Vulcano con objeto de que cayera sobre ellos el escarnio de las deidades del Olimpo, habría vuelto a la fragua del dios herrero para ser «reconvenida por este» (ibídem: 163), a causa de la infidelidad pasada. Se ofrecería así, a su juicio, un adecuado y armónico colofón a la relación de estas personificaciones de valores contrarios –la belleza y la truculencia, la hermosura y la fealdad–, en la recuperación de la confianza mutua. Quizá a esa lectura contribuía la aparición en medio de

1 Se lamentaba en esa ocasión del extravío de esta pintura tan solo conocida por la referencia de Gómez Imaz.

2 Las medidas que ofreció fueron 111 x 161,7 cms.

3 Ahí se recogía ya la autoría, se incluía en la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII y se daban las medidas, pero se ignoraba la procedencia de la obra, planteando la interrogación acerca de si alguno de los procesos desamortizadores habrían podido ser el origen de su destino en el Museo de Bellas Artes. La primera noticia de la permanencia de esta pintura en el Museo aparece en el *Inventario* realizado el 1 de enero de 1920, donde se registra con el nº 35: «Venus y Vulcano. Escuela indeterminada. [Estado] regular». Anteriormente, Hernández, 1967: 84, nº 263, la adjudicó a la labor de Juan Rodríguez Jiménez, conocido como el Panadero (Jerez de la Frontera, 1765-1830).

4 Agradezco la ayuda e información que he recibido sobre esta pintura a Rocío Izquierdo, conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

los calores del taller herrero de una Venus púdica vestida casi como una Virgen Inmaculada –túnica blanca y manto azul–, que solo muestra la parte izquierda del busto con un pecho muy desdibujado y una pierna extendida sin erotismo (Valdivieso, 2003: 570)⁵.



Fig. 1. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Juan Espinal. *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas*. c.1778-1783.

En las siguientes páginas pretendo seguir una línea de investigación ya iniciada por Valdivieso con el descubrimiento que hizo en su día, pero con el añadido de algunas precisiones sobre la iconografía y medio artístico en el que esta obra fue creada. Quizá con ello se pueda contribuir a aumentar su valoración dentro de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En primer lugar me gustaría comenzar encuadrando este lienzo dentro de la época en la que fue ejecutado. Espinal pasó por varias etapas artísticas. La primera de ellas –que iría desde 1725 aproximadamente hasta 1749–, la pasó en el taller del que fue el más importante pintor que trabajó en Sevilla en esos años: Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749). Después de tomar los principios del arte de la pintura de manos de su padre Gregorio, fue introducido muy joven en el obrador de

5 Consideró que Espinal habría actuado con extrema prudencia a causa de la influencia que todavía tenía sobre el arte el Santo Oficio (Valdivieso, 1988: 164).

Martínez, que había compartido vecindad, hermandad sacramental y trabajos con su progenitor en torno a la parroquia de San Lorenzo⁶. Espinal sumó su colaboración a todas las empresas que asumió su maestro en los años siguientes⁷ y, además de su pericia para los pinceles, dos hechos vinieron a mejorar su posición dentro del grupo de ayudantes de Martínez⁸: el casamiento con la hija del maestro, Juana Martínez⁹, y la marcha a Lisboa de Andrés Rubira, quizá el único de los pintores que podía equipararse en calidad¹⁰.

Para el momento en que falleció Domingo Martínez, Espinal se había convertido en el pintor más importante de la ciudad, no solo por su valía artística, sino por la posición de predominio que ocupaba en su relación con las distintas instituciones y corporaciones sevillanas¹¹. En las décadas siguientes, Espinal fue fiscal, secretario y alcalde del gremio de pintores (Amores, 2013: 391); actuó como pintor de cámara de dos arzobispos de Sevilla –los cardenales Solís Folch de Cardona y Delgado y Venegas–, asesor para cuestiones artísticas del Ayuntamiento hispalense¹² y retratista

6 Se encargaron de las pinturas murales de la capilla sacramental de la parroquia de San Lorenzo en 1718 (Morales, 1981: 59). Además de estos dos artistas, Pedro Tortolero (+ 1767), Francisco Miguel Jiménez (1717-1793), Francisco y Vicente Alanís (1730-1807), así como Francisco (1734-1789) y Antonio Acosta se contaron entre las filas de cofrades sacramentales de la collación. Cfr. Archivo de la Hermandad Sacramental de la Soledad de Sevilla, Sección Sacramental de San Lorenzo, libros 2.2.7, 2.2.9 y 3.1.18.

7 Estas fueron, entre otras, la decoración de la capilla del colegio de mareantes de San Telmo (1724), la del presbiterio de la iglesia del convento de la Merced (1727), y ya en la primera mitad de la década de los treinta, los lienzos dedicados a Santa Paula para la iglesia del monasterio homónimo, la serie de cuadros para el altar y la iglesia del Buen Suceso y la *Inmaculada* que se encuentra en la iglesia de San Lesmes de Burgos, todas obras en las que se acusa la participación del taller de Martínez. Sin embargo, parece difícil discernir el trabajo de cada uno de sus componentes en ellas.

8 El taller de Martínez estuvo conformado por los siguientes oficiales: Andrés Rubira (+ 1760), Pedro Tortolero, Francisco Miguel Jiménez, Joaquín José Cano García (+ 1784) y Juan José Uceda (c.1715-1786).

9 Tuvo lugar en 1734. Todos los datos biográficos fueron publicados por Perales, 1981: 78-114. Este matrimonio acabó por hacerle heredero de los bienes y la clientela de su maestro, vid. Archivo de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla, Libro de difuntos nº 15, año 1749, f. 138r.

10 En 1735, Rubira acompañó al pintor Vieira Lusitano en su regreso a la corte portuguesa en calidad de ayuda en la pintura de cámara del rey Joao V (Fernández, 2002-2003: 17-28). Este hecho resulta trascendental, ya que, a juicio del conde del Águila, habría sido Rubira, y no Espinal, el principal soporte del trabajo del taller de Martínez. Esta jerarquía parece desprenderse de sus palabras acerca de la labor pictórica emprendida en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral: «Era Rubira el que le manchaba los quadros, teniendo para esto particular habilidad, y Dominguito los acababa». Cfr. Carriazo 1929: 167-171. La posible rivalidad en el seno del obrador entre Rubira y Espinal está sutilmente esbozada por Quiles y Cano, 2006: 179-185.

11 No obstante aparecía como el de mayor renta de Sevilla en la Memoria de Alcabalas (Pleguezuelo: 1982: 41).

12 Gozó de un privilegiada amistad con el conde de la Mejorada como lo prueba, además de los encargos que se sucedieron durante esos años, la autoridad teórica de la hizo gala en más de una ocasión (Cabezas, 2009-2010: 177-184).

en sus Casas Consistoriales, así como director de la clase de pintura de la recién nacida Real Escuela de las Tres Nobles Artes, con relación obsequiada entre los más conspicuos representantes de la intelectualidad sevillana –el conde del Águila y Francisco Bruna y Ahumada¹³–, además de ser requerido profesionalmente y con constancia por diversas órdenes religiosas, parroquias, particulares y hermandades. De lo ingente de su producción da buena prueba el tesón con el que acometió la labor que supuso redecorar con pinturas murales los interiores de los edificios que habían sido dañados por el terremoto de Lisboa (1755). De esta manera, y coordinando un grupo de ayudantes, seguidores, discípulos o alumnos, formalizó los conjuntos pictóricos de la iglesia colegial de El Salvador, de la iglesia del convento de Santa Rosalía, de la iglesia de San Francisco de Utrera, del palacio arzobispal, del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, del convento de la Victoria de Estepa, o de la parroquia de la Asunción de Aroche, entre otros¹⁴.

A lo largo de su carrera –desde los años de aprendizaje con Domingo Martínez hasta la plenitud de la enseñanza en la Real Escuela–, el estilo de Espinal –expresión que durante décadas ha servido a la historiografía para englobar no solo su producción, sino la de los numerosos pintores de su tiempo inspirados por ella–, evolucionó desde la identificación casi absoluta con el trazo decidido de su maestro –como se pone de manifiesto en los últimos proyectos de Martínez en la iglesia del noviciado jesuita de San Luis o los cuadros de la mascarada de la Fábrica de Tabacos–, hasta el elegante sentido del cromatismo –en el que se compaginaba la claridad y la sombra–, el dibujo ágil y la pincelada suelta que no acaba de perfilar los contornos de personajes enmarcados en esos fondos de arquitecturas o paisajes vislumbrados bajo una capa de neblina. Ese viaje emprendido por Espinal desde la seguridad del dibujo patente de Martínez –tan deudor del de Murillo–, hasta la generosa utilización del color que conforma los volúmenes –más cercano a Valdés Leal–, fue posiblemente acentuado con su hasta ahora casi desconocido viaje a Madrid.

El papel que desempeñó como pintor de cámara del cardenal Delgado y Venegas le permitió acompañarlo a la capital cuando el eclesiástico –que había sido

13 Bruna entregó a Ponz un memorial sobre la historia artística de Sevilla redactado por Espinal con algunos añadidos del conde del Águila para que sirviera de documentación al valenciano en la elaboración de la parte correspondiente a la capital hispalense del *Viage de España*. Fue publicado por Carriazo, 1929: 174-180, señalada con el número XVII de la referida correspondencia. Sobre la posición dentro de la órbita de la Ilustración desempeñada en Sevilla por los más importantes intelectuales o estetas vid. Cabezas, 2012: 19-35.

14 De momento solo han sido documentados los nombres de José Suárez (+ 1800), José Pozo, Juan Escacena, Antonio Gómez, su hijo Domingo Espinal Martínez (+ 1800) y Vicente y José Alanís Genís (c.1750-1810), como los ayudantes de Espinal en la decoración del techo de la escalera del palacio arzobispal. Es posible que fueran los que habitualmente trabajaran con él en la última década de su vida. El equipo de colaboradores fue dado a conocer por Falcón, 1992: 385-391.

nombrado arzobispo de la sede hispalense en 1776¹⁵-, fue llamado por Carlos III para convertirse en patriarca de las Indias, dignidad sin jurisdicción espiritual ni temporal, sin capítulo, clero o pueblo, pero con una dotación sustanciosa –10.000 ducados al año–, que debía compaginar con las funciones de vicario general castrense –con grado de capitán general–, y capellán mayor de palacio (Recio, 2003: 412)¹⁶.

La noticia la refiere Juan Agustín Ceán-Bermúdez García-Cifuentes (Gijón, 1749 – Madrid, 1829), pero sin especificar la fecha¹⁷. De lo que sí informa el teórico asturiano es de lo que estuvo haciendo Espinal allí: visitar «las obras de los grandes maestros que están en el palacio real, Buenretiro y Escorial» (Ceán-Bermúdez, 1800: vol. II, 32). Esta circunstancia pudo servirle para enriquecerse como artista con la visión de la pintura atesorada en las colecciones reales, pero también con el contacto que seguramente mantendría con los ideólogos del neoclasicismo español, con la Academia de San Fernando y con los artistas cortesanos con los que trataría por medio de Delgado y Venegas. A tenor de las obras que ejecutó en los últimos años de su vida, podría conjeturarse que esta experiencia le proporcionó los conocimientos de las últimas tendencias artísticas que se practicaban en los núcleos más avanzados de España y que, al contrario de lo que expresa Ceán como recurso literario, practicaría una pintura a partir de entonces más alejada de la tradición a la que pertenecía y más cercana a las últimas tendencias del «bello ideal» mengsiano.

Para Ceán, Espinal se habría dado cuenta entonces, en medio de los que serían los últimos años de su vida, de sus desaciertos formales y, en consecuencia, habría abandonado la pintura para morir en paz: «Conoció el tiempo que había malogrado, y lleno de rubor y tristeza se volvió a su patria, donde falleció el día 8 de diciembre de 1783, poco después de haber llegado a ella» (Ceán-Bermúdez, 1800: vol. II, 32). El hecho de unir la pena y la vergüenza que, a juicio de Ceán, sentiría Espinal tras conocer las obras de la Corte y haberlas comparado con las que él había practicado durante medio siglo de carrera artística, supone un juicio dogmático por parte de Ceán que demuestra intransigencia o hasta rencor para con aquellos que habían tenido que ver con su frustrada formación como artista. Para ello planteó su *Diccionario* como una especie de desagravio historiográfico de su propia persona. En recientes investigaciones he podido comprobar que Ceán-Bermúdez experimentó una sustancial reconversión ideológica en el año 1776 cuando marchó a Madrid para tomar contacto con Anton Raphael Mengs (1728-1779). Hasta el momento se había iniciado como pintor, precisamente de la mano de Juan Espinal, y a partir de entonces se desarrolló como teórico, tratadista y estudioso del arte. Ese viaje también le sirvió

15 Las labores propias de su cargo las desempeñó el obispo auxiliar Agustín de Ayestarán y Landa. Ápod. Ros, 2005: 591.

16 Además de esos cargos, el rey le otorgó otros: gran canciller de la orden de Carlos III, miembro del Consejo de su Majestad, aposentador del palacio real de Madrid y limosnero mayor. No acabaron ahí las gracias del monarca. El rey habló a su favor ante el papa Pío VI para que lo nombrara cardenal en 1778.

17 Perales, 1981: 26, apunta que pudo ocurrir en torno a 1777.

para aferrarse al credo ilustrado y a sus repercusiones estéticas y, más que nunca, acabó por convencerse de la preponderancia artística del centro –la Corte–, respecto a la periferia –las provincias–. Es por ello que, como recurso historiográfico, dividió para la redacción de su *Diccionario* a los artistas provinciales que en algún momento de su carrera habían visitado Madrid (preferentemente al principio de la misma), de los que no lo habían hecho. De esa forma, en un momento de propagación de un nuevo gusto oficial, a los primeros les contaría como un mérito y a los segundos –dominados por los caprichos y la extravagancia–, como un defecto que los habría impedido avanzar artísticamente¹⁸.

El viaje realizado por Espinal a Madrid habría tenido lugar tan solo un año más tarde del que el mismo Ceán hiciera para aprender de Mengs. De modo que, para lo que con Ceán y otros artistas de su *Diccionario* significaba un acierto – el viaje como solución que hacía posible la conversión ilustrada o sustitutivo de una pobre formación–, en Espinal habría surtido el efecto contrario: constatación de la decadencia propia y del fracaso de la actividad personal, hasta el punto de hacer regresar cabizbajo al pintor sevillano para morir en su ciudad, hecho que en una mentalidad determinista como la de Ceán podría servir para dejar paso a los novedosos valores del arte.

Esta particular concepción del asturiano parece desatinada con respecto a Espinal a la vista de las obras, la posición y los encargos que acometió hasta su muerte. Es posible que la marcha de Ceán a Madrid en 1776 para su encuentro mengsiano supusiera la constatación de que las relaciones con su antiguo maestro estaban en un punto bajo o incluso que quizá pudieran ser antagónicas. Ceán había pasado de ser un aprendiz de un representante de la última etapa barroca a convertirse en defensor de la estética de la Ilustración por medio de su leve contacto con Mengs. La necesidad de autojustificación podría ser la que motivara a Ceán-Bermúdez, años después, a escribir desprestigiando a Espinal con una táctica que, aunque resulte paradójico, utilizaría contra el propio Mengs aun más tarde (Ceán-Bermúdez, 1819: 20-24 y 60)¹⁹.

18 La vigencia de este recurso puede encontrarse en los juicios que hace Ceán-Bermúdez sobre los pintores Domingo Martínez acerca de la oportunidad perdida de haberse instalado en Madrid (Ceán-Bermúdez, 1800: vol. III: 73); Lorenzo de Quirós (1711-1789), que había vuelto desde la capital a Sevilla para malograrse (vid. ibídem, vol. III: 138); Andrés Rubira con respecto a su viaje a Lisboa (ibíd., vol. III: 276); o José Rubira con respecto al viaje que pudo haber hecho a Roma (ibíd., vol. III: 277). Esta metodología es denunciada por Úbeda, 2001: 324 y 325.

19 El asturiano recrea una conversación entre Murillo y Mengs en el Inframundo donde intercambian sus puntos de vista con respecto a la pintura española. El vencedor del enfrentamiento dialéctico es el sevillano, quien dice que los españoles siempre pintaron más que dibujaron, desprestigiando así el credo de Mengs, quien, después de haber descubierto la magia de la pintura de Velázquez en Madrid, habría hecho balance sobre sus pobres aportaciones y, consecuentemente derrotado, habría tomado la decisión de volver a Roma para morir. En la evidente contradicción de criterio reparó Mena, 2003: 161 y 162, quien señaló que el nacimiento del concepto de nación a partir de la ocupación francesa resultaría clave para valorar a los artistas extranjeros.

La prueba de la parcialidad historiográfica de Ceán se pone de manifiesto por medio del análisis de las pinturas que Espinal acometió mientras se desarrollaba su estancia madrileña o con posterioridad a esta. Es entonces cuando más se diferencian sus formas de las que se estaban practicando en Sevilla y cuando más fácil es parangonarlo con las obras de determinadas etapas de Tiepolo, el primer Goya, los hermanos Bayeu o, sobre todo, Paret y Alcázar²⁰.

Creo que precisamente así lo pone de manifiesto el lienzo de la *Alegoría de la pintura sevillana*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que Espinal debió realizar mientras se encontraba en Madrid en torno a 1777²¹. Los personajes aparecen de buen tamaño y ocupan casi todo el espacio. Solo en un pequeño hueco a la izquierda se divisa el fondo de paisaje con dos edificios identificativos de la ciudad de Sevilla –la torre del Oro y la Catedral con la torre mayor–, pero no hay ningún otro resquicio para el detalle o la anécdota tan prodigada en composiciones pictóricas de figuras menudas y pormenores que habían tenido un considerable éxito en la Sevilla de no mucho tiempo antes. Por el contrario, aquí se ponen de relieve el sosiego, la alegoría y la mitología como elementos predominantes. Sosiego y armonía en las expresiones de los personajes; alegoría en la reivindicación de la pintura sevillana en la relación establecida entre la matrona con peinado francés y bello rostro que la personifica y el maduro hombre que encarna el Guadalquivir; y mitología en la aparición de la cegada Fortuna que reparte sus gracias con su cornucopia acompañada por Mercurio, ambos semidesnudos. Todas estas virtudes están más próximas al gusto oficial imperante en el ámbito academicista que al característico tono de las escuelas provinciales. Además el espíritu reivindicativo de carácter periférico –que subyace en esta pintura, presentada por Espinal ante el directorio académico capitalino como el último producto de una escuela artística prestigiosa y más que centenaria como era la sevillana–, la marca como una anómala muestra de amor propio llevada a cabo con extraordinaria calidad.

La pintura de *Venus y Vulcano* debió ser realizada por Espinal a su vuelta de Madrid, seguramente entre 1778 y 1783. El margen cronológico lo delimita, por una parte, el dato que revela que el pintor debía encontrarse en Sevilla al menos desde el 21 de marzo de 1778 –por ser el día en que se iniciaron los trabajos para acometer

20 No en balde, algunas de las obras de Espinal se estuvieron confundiendo durante años con algunas de Paret y Alcázar. Este problema fue resuelto por Valdivieso y Perales, 1980: 84.

21 Hasta ahora se creía que este lienzo había sido destinado a Madrid como prueba del adelantamiento de los representantes sevillanos que solicitaban el reconocimiento académico y el amparo real para la fundación de la Real Escuela entre 1770 y 1775. Vid. Martínez, 2007: 174. Sin embargo, se conocen muchos de los envíos que se hicieron a San Fernando y fueron, sobre todo, dibujos. Vid. Aranda y Quiles, 2000: 136: «Una fig.^a pintada al olio sentada por el Natural; Otra copiada por la estatua griega de mercurio» son los que se enviaron con firma de Espinal. Los únicos lienzos que parece se llevaron a la Academia fueron los cuadros premiados en las juntas de distribución de premios que organizó Bruna en dos ocasiones (1778 y 1782), pero Espinal no participaba sino como parte del jurado de las mismas.



Fig. 2. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Juan Espinal. *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas*. c.1778-1783. Detalle de Vulcano.

los quince lienzos que iban a adornar la escalera del palacio arzobispal por orden de Delgado y Venegas–, y el momento de su fallecimiento en diciembre de 1783 (Falcón, 1992: 386). Otro indicio más que retrasa la datación de *Venus y Vulcano* a los años postreros de Espinal sería el clima que creó Francisco Bruna como protector de la Real Escuela con las *Oraciones* que pronunció en el salón principal del Real Alcázar –del que era alcaide–, para abrir las ceremonias en que se daban a conocer los

distintos premios para los más avezados alumnos de la institución²². La primera de ellas, celebrada el 14 de julio de 1778 la dedicó a la pintura y la siguiente, con fecha de 21 de noviembre de 1782, a la escultura y otras artes de metalistería, así como a recordar la memoria y obra de Murillo en el centenario de su muerte²³. No es de extrañar que, en ambas ocasiones, un erudito latinista como Bruna referenciara con profusión la mitología clásica como modelo para las artes, pero sí es particularmente significativa la importancia de las menciones a la diosa Venus.

Por un lado, en la *Oración* de 1778, el alcaide anima a sus alumnos a que se esfuercen en el restablecimiento de la pintura atendiendo a una serie de preceptos extraídos de la naturaleza: invención, proporción, color, movimiento y gracia. Este último, entendido por Bruna como la cualidad necesaria para dotar de vida una obra, lo asociaba de continuo con Venus, pues no en balde la diosa del amor había tenido su principio en la naturaleza al nacer de la misma espuma del mar²⁴. Por otro, además de en esta faceta, la diosa del amor era citada en cuanto había sido personificada, según el testimonio de Jenofonte, para el arte en la Antigua Grecia por medio de importantes y conocidas hetairas. También interesante es que estableciese una clara diferenciación entre la diosa vestida o púdica, apreciada por los pueblos de Coi, de costumbres severas, y otra desnuda, admirada por los habitantes de Cnido (Cabezas, 2012: 61). Además de lo anterior, Bruna hizo otras dos alusiones a la representación de Venus en la estatuaria griega (ibídem: 93 y 98). Sobre Vulcano también existe una leve referencia relacionada con un tipo de cobre en la *Oración* de 1782 (ibídem: 94).

Con esta orientación teórica dirigida por Bruna a los miembros de la corporación que protegía con objeto de alentarles en el alcance del buen gusto, puede entenderse mejor la aparición de una pintura como la de *Venus y Vulcano* en el panorama artístico sevillano del momento. Seguramente Espinal, aun recordando las excelencias de su estancia madrileña y estimulado por las palabras de Bruna –que había declarado que habían de escogerse temas grandes, cultos y moralizantes de fácil acceso en el registro de la Historia (ibídem: 57)–, la realizaría por entonces para que sirviera de modelo a sus alumnos gracias a su exhibición permanente en las salas destinadas a estudio en el Alcázar, inmueble, por cierto, donde fue asentado con posterioridad el botín de guerra artístico durante la ocupación francesa en el que esta obra fue incluida (Gómez, 1896: 132, nº 130). Con la colocación de personajes de importancia y monumentalidad –hay un claro sentido de llenar el espacio no solo con el cuerpo, sino también con la solemne actitud de ambas deidades–, y la disposición de los ropajes de la diosa –caen lánguidos sin formar apenas pliegues²⁵–, Espinal estaría cumpliendo el precepto de

22 Este género literario, desempeñado por personajes sobresalientes en el ámbito artístico, ha sido estudiado por Sambricio, 1976: 69-94.

23 Ambos textos fueron transcritos y estudiados por Cabezas, 2012: 37-107.

24 Esta versión de la divinidad fue divulgada por Esquilo en las tragedias del siglo V a.C. *Las danaidas* e *Hipólito*.

25 Compárense con los pesados y más complejos pliegues que matiza Espinal para las *Santas Justa y Rufina* ejecutadas para el Ayuntamiento de Sevilla en 1760.

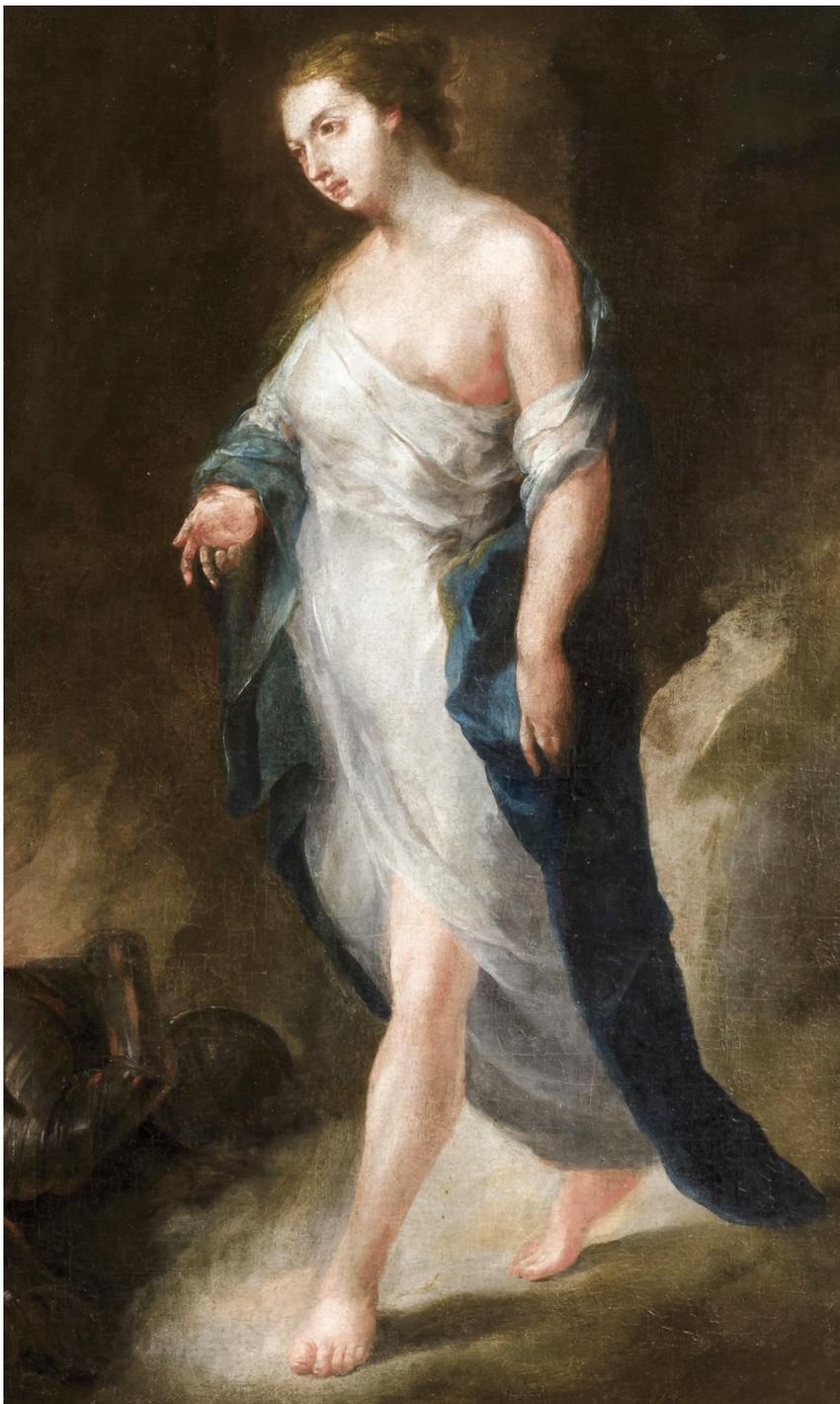


Fig. 3. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Juan Espinal. *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas*. c.1778-1783. Detalle de Venus.

la buena distribución o disposición dentro de la obra. El paralelo que forman las sendas piernas extendidas hacia la izquierda parece tener la pretensión de realzar la factura y calidad del dibujo, la capacidad de representar algo real, o lo que es lo mismo: la proporción o simetría que aconsejaba Bruna. Con el inteligente uso del color, elección del tema y con la gracia que se quiere mostrar en cuanto a la apacible relación de personajes inmersos en un ámbito un tanto adverso para los olímpicos, el pintor habría conseguido reunir los ingredientes que Bruna, representante estético del neoclasicismo local, de plena concordancia teórica con los principios de gusto de la Academia de San Fernando, había establecido. Aunque todo ello podía suponer un acercamiento de Espinal hacia los postulados mengsianos, ese tratamiento tan generoso del color formando una atmósfera difusa y envolvente que no ofrece referencias al espacio en el que se desenvuelve la acción, se alzaba como una barrera formal a la hora de lograr unos correctos parámetros de codificación académica.

Pero quizá la mejor aportación de Espinal con esta pintura esté en la introducción de un episodio iconográfico hasta ahora inédito en la pintura sevillana, de muy escasa repercusión en la pintura española y de algún desarrollo mayor en la europea: el de la presentación de Vulcano ante Venus de las armas que ha forjado para Eneas.

Un detallado análisis de la composición no arroja ninguna actitud rendida en Venus para con su esposo, ni en este se perciben los signos de autoridad que debería manifestar para reconvenirla²⁶. Todo lo contrario, es la diosa la que parece avanzar con decisión, nimbada por la luz, reclamando algo a Vulcano con la mano derecha extendida con la palma vuelta hacia arriba. El dios herrero, ubicado en un espacio más oscuro por más profundo en el ingreso de la caverna, ha paralizado su actividad –vuelto hacia abajo el martillo en la mano derecha y abandonadas las tenazas junto al yunque–, y se inclina levemente, casi con respeto, hacia la diosa mostrando con un gesto elegante de la mano izquierda un conjunto de escudos y armadura que aparece en el suelo junto a los tocones de soporte de los yunques. Si bien es cierto que Vulcano es el encargado de surtir de armas y atributos a los dioses del Olimpo, la presencia reclamante de Venus en la fragua, unido al triángulo que forman las manos de estos dos dioses con los instrumentos en el suelo y justo en el centro de la composición, me han permitido relacionar esta pintura con el episodio recogido en la *Eneida* en el que Venus pide a su esposo armamento para proteger a su hijo Eneas del enfrentamiento con Turno, rey de los rútuos, dentro de la secuencia en la que el troyano se encuentra ya en la península itálica para establecer las bases de una futura civilización en torno a la región del Lacio²⁷.

26 Hasta el momento no se han encontrado fuentes clásicas que ilustren este episodio en caso de haberse producido.

27 Vulcano como herrero de los dioses obsequió a los olímpicos con los atributos característicos de cada uno. Los más famosos fueron los rayos, el carro y la égida de Júpiter, el tridente de Neptuno, el carro de Apolo, las flechas de Diana, el collar de Concordia o la corona de Ariadna. También nutrió de buen número de pertrechos a estos para las luchas de la Gigantomaquia según señala Hesiodo en la

Según el relato de Virgilio, Venus suplicó con abrazos y caricias a su esposo, mientras yacían en su tálamo del Olimpo, se comportase con su hijo como lo había hecho con otros héroes en el pasado²⁸. Vulcano, rendido a los encantos de la diosa, la tranquilizó diciéndole «Cuenta con todo lo que de los esfuerzos de mi arte puedo prometerte, con todo lo que puede el hierro, o el oro fundido con la plata con todo lo que alcanzan a hacer mis fraguas y mis fuelles» (Virgilio, 1999: libro VIII, 204). Aguijoneado por este compromiso, antes de terminar la noche, el divino herrero abandonaba el lecho y se dirigía a la caverna en la que trabajaba situada en una «isla de cumbres humeantes» (ibídem: 205), llamada Vulcania por ser el hábitat del dios y situada cerca de la costa de Sicilia. Allí encontró a los cíclopes que le ayudaban en el trabajo –Brontes, Esteropes y Piracmón–, bregando en otros encargos. Les ordenó que los abandonasen para emprender uno nuevo para el que requería «toda la maestría de vuestro arte» (ídem). Con presteza se pusieron al trabajo y muy pocas horas más tarde, en el alborar del día, Venus, a través de las nubes, llevaba a su hijo Eneas los presentes de Vulcano con las siguientes palabras: «He aquí los dones que para ti me prometió mi esposo, las armas, obra de su arte, ya acabadas. No temas, hijo mío, provocar en seguida a combate a los soberbios laurentinos y al vehemente Turno» (ibídem: 210). A continuación, las depositó sobre una encina y abrazó al héroe. El autor introduce una detallada descripción de las mismas a través de los ojos de Eneas. El armamento proporcionado por Vulcano habría estado compuesto por un casco con penacho, espada, coraza de bronce, grebas de oro y plata, lanza y broquel, este último grabado con hechos futuros sobre el esplendor de Roma, la civilización que nacería de esa contienda entre el hijo de Venus y el dirigente de los rútilos²⁹. Eneas, convencido de las importantes consecuencias que sus acciones tendrían en el porvenir, se ciñó la armadura y acopló las armas sobre sus hombros dispuesto a encarar su destino³⁰.

Tanto el momento del reclamo de las armas por parte de Venus como el de la entrega que hace de ellas a Eneas fueron no pocas veces representados en la pintura europea de la Edad Moderna. Concretamente, Nicolas Poussin, Luca Giordano,

Teogonía. Para disfrute de los héroes diseñó las armas de, entre otros, Hércules, Agamenón, Aquiles y Memmón.

28 En la petición subyace un agravio comparativo con respecto al auxilio que Vulcano había brindado a Tetis, madre de Aquiles, en cuanto esta reclamó armas para que utilizara su hijo en la Guerra de Troya.

29 Aparecerían la Loba Capitolina con un paisaje urbano de Roma donde se distinguía el episodio del rapto de las sabinas; pero también el ingreso de Tarquino en la ciudad; la representación de algunas fiestas de importancia como las lupercales; el Tártaro con las almas de Catilina y Catón; la batalla naval de Accio con la figuración de Augusto, Agripa, Antonio y Cleopatra, ayudados los primeros por Apolo y Marte; y, por último, el triunfo de Augusto como final de las guerras civiles. Ápud. Virgilio, 1999: 210-214.

30 Con la ejecución por parte de Eneas del rey Turno finaliza la *Eneida* de Virgilio. La leyenda cuenta que, posteriormente, el héroe troyano se casará con Lavinia, de la que engendrará a Silvio, uno de los reyes de Alba Longa.

Anton Van Dyck y los hermanos Le Nain ensayaron estos temas en el siglo XVII. Sin embargo, con más profusión aparecen en la centuria siguiente: tanto François Boucher, Charles-Joseph Natoire, Louis de Boullogne, Louis Desplaces en el ámbito francés, como Martin Johann Schmidt en Austria o Pompeo Batoni en Italia reflejaron este suceso en sus composiciones. Desde luego el argumento de la bajada de Venus a la fragua resultaba interesante desde un punto de vista pictórico por el juego de luces y ambientes que podía ofrecerse al confrontar la cohorte de luz y sensualidad que precedía a la deidad del amor y el ambiente opaco, lleno de tizne y humo que presentaba el taller del herrero y sus rudos ayudantes los cíclopes.

No en vano, la significación que para los artistas tuvieron las actividades de Vulcano se ha tratado en varias ocasiones. Parece que la personificación del dios como maestro de todos los artificios, y de los cíclopes –llamados en ocasiones quirogástores, que significa «los que viven con el trabajo de sus manos»–, como genios de las artes y las artesanías útiles, proviene, seguramente de, entre otras fuentes, la *Philosophia secreta de la gentilidad* de Juan Pérez de Moya, tratado indispensable para conocer la más extensa compilación mitológica del llamado Siglo de Oro español (Pérez, 1585). En ella, se traducen las características legendarias de las distintas divinidades en iconografía vigente para el arte contrarreformista. Con respecto a Vulcano, Pérez de Moya lo describe exactamente como aparece en la pintura de Espinal: «de figura de un herrero lleno de tizne, y ahumado, y muy feo, y cojo de una pierna, con un martillo en la mano» (ibídem: 472), pero también «como artífice de la diosa Minerva, porque sin fuego, entendido por Vulcano, ninguna arte, entendida por Minerva, se puede executar» (ibídem: 477). A ese respecto, creo muy acertada la frontera que traza Pérez de Moya con un Vulcano motivo de chanza en la poesía burlesca del mismo periodo. Aquí es el «virtuoso y excelente maestro de las artes (hijo de la diosa que las patrocina), unas artes basadas en el loable ingenio, que no pueden implementarse si no es bajo sus auspicios» (González, 2008-2009: 414). Por último, resulta especialmente significativo para el tiempo de la implantación de la estética neoclásica la alusión a la imitación de la naturaleza que hace Vulcano para su arte a través del fuego³¹. En cuanto a los cíclopes como representantes de la «infinitud de las artes», también es una cuestión que podría englobarse dentro de la búsqueda por el restablecimiento y vigencia de esta actividad en tiempos de Espinal, ahora ya no como acción propia del gremio, sino como ejercicio filosófico de un establecimiento de enseñanza oficial (ídem). Con respecto a la diosa Venus, Pérez de Moya la presenta en su advocación de Verticorda, «transformadora de corazones», y honrada por las mujeres castas y honestas que le imploraban apartar los malos pensamientos y mantener su castidad, de ahí que se represente vestida (Pérez, 1585:

31 Los artistas del tiempo del buen gusto debían codificar la naturaleza, extrayendo para el arte lo mejor de ella. Los pintores más valorados en los círculos oficiales eran los de la escuela naturalista española: Velázquez, Ribera, el primer Murillo, etc. El poner como ejemplo de esa práctica a Vulcano resulta esclarecedor.

289)³².

Teniendo ahora presente la concepción que en tiempos de Espinal se podía tener de los personajes representados en la pintura tratada en este artículo, se comprende mejor su aparición en el medio artístico al que pertenecía. Fiel a los principios que se asumieron por la pintura del neoclasicismo, el tema reflejado era solemne, pero no grandilocuente. Para diferenciarse de las prácticas barrocas –cuya pintura usualmente reflejó escenas de batallas o hechos históricos consumados–, el arte de la Ilustración acostumbraba centrarse en los pasos previos, en las decisiones tomadas con consecuencia, en los episodios, podría decirse –filosóficos o racionales–, más que en aquellos en los que la acción era predominante. La Ilustración, aunque a veces se sirvió de la mitología, laminó con frecuencia sus aspectos más anecdóticos y recurrió a los episodios de mayor trascendencia dentro de la Historia para ofrecer una lectura moral a los receptores con objeto de que operase algún proceso de transformación en ellos. En este sentido, otra de las peculiaridades fue la de que eran más consideradas las acciones individuales –fruto del pensamiento–, que los hechos colectivos. Este gusto por el precedente o la causa de las circunstancias a provocar manifiesta una inclinación latente por la reflexión, por el resultado acabado y final como fruto del intelecto y no del instinto. Esto se dio en el ámbito sevillano cuando, en vez de representar un momento de la conquista del Imperio mexicana, se prefería escoger el momento en que Hernán Cortés daba la orden de hundir sus propias naves para mostrar la determinación de no regresar a España. Este sería el detonante *sine qua non* la ulterior contienda no habría tenido lugar (Muro, 1961: 19).

Espinal, por tanto, que seguramente habría conocido otros ejemplos pictóricos sobre el mismo asunto por medio de estampas o referencias³³, decidió hacer sus aportaciones, en plena concordancia con los parámetros y el espíritu que presidía las exhortaciones de Bruna, al naciente género de la pintura de Historia. Para conseguirlo no ofreció una visión mítica de la entrega de las armas fabricadas por Vulcano para Eneas, sino un argumento retórico tan propio del Barroco como el trasfondo moral que presentaba al herrero como un elemento determinante que contribuyó con el producto de sus manos al nacimiento de una civilización de predominio como sería la romana. Quizá el pintor se sentía en ese momento como el propio Vulcano: un participante más en la gran operación que había iniciado la monarquía de Carlos III en pos del ennoblecimiento y recuperación del arte, caído para los parámetros ilustrados en desgracia hacía algún tiempo.

32 Para este retrato se basa en las referencias de la diosa que hacen Plinio y Valerio Máximo.

33 Las fuentes conocidas indican que en Sevilla solo habría existido un cuadro con un tema análogo. Se trataría de *La herrería de Vulcano* que había realizado Pedro Villegas Marmolejo en 1598 y que se registró en el inventario de Arias Montano. El dato lo proporciona Gil, 1998, doc. XLVI, p. 347. Es más probable que el incentivo de Espinal fuera la visión de *La fragua de Vulcano* en el Palacio Real Nuevo de Madrid, donde se encontraba colocada desde 1772, y con la que presenta algunos paralelismos.

Es por ello que Espinal al presentar esta pintura estaría, desde un punto de vista teórico, en plena concordancia con la pintura alentada desde la Academia de San Fernando y exponiendo un bello ejemplo de «pintura filosófica», al decir de los teóricos de la época. Su trayectoria artística se desarrolló entre el aprendizaje en el dinámico taller de su suegro durante el segundo cuarto del setecientos y la puesta en práctica del modelo de enseñanza academicista de la joven Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, de la que fue director de su clase de pintura. Por tanto, en casi seis décadas de ejercicio de su oficio, pasó de interpretar las corrientes pictóricas foráneas llegadas a Sevilla durante el Lustró Real a apuntar tímidamente las maneras serenas y bellas que presagiaban el gusto fijado como oficial en el tramo final de su vida. A pesar de eso y de alcanzar una posición muy próxima y parangonable con la pintura de Corte, no consiguió que sus alumnos o seguidores continuaran transitando por el camino abierto por él. Además de por sus discípulos,



Fig.4. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Juan Espinal. *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas*. c.1778-1783. Detalle de los ciclopes.

Espinal tampoco consiguió ser entendido por la Academia. El predominio del color y la pincelada suelta, acompañado por un estilo tan personal y tan libre, no casaban con las directrices del gusto oficial. Realizaría esta obra, por tanto, tras su vuelta de Madrid, quizá entre 1778 y 1783, seguramente para que sirviera de ejemplo a la *imitatio* de los alumnos de la Real Escuela. Expuesto por tanto en los salones de trabajo del Alcázar, fue recopilado años más tarde junto con los centenares de cuadros que reunieron allí los ocupantes franceses entre 1810 y 1812. Y con posterioridad, por circunstancias hasta ahora desconocidas, pasaría a formar parte de los depósitos del Museo de Bellas Artes, al menos desde 1920.

Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas, realizado por Juan Espinal, supone por consiguiente, un extraordinario ejemplo de calidad pictórica, cuyo interés no solo radica en la excepcionalidad del tema mitológico representado, sino en la introducción de un episodio fabuloso que da como resultado el nacimiento de un hecho histórico: el nacimiento de una civilización, la romana, para la que estaban especialmente inclinados los intelectuales y las personas de realce del último tercio del siglo XVIII, entre otras cuestiones porque nacía de las entrañas de la cultura griega, que es, a diferencia de la etapa renacentista, donde pusieron con ahínco el foco estos pensadores. Espinal, un artista culto y especialmente dotado, se mostraba así receptor de las lecciones aprendidas en su viaje a la Corte y de las orientaciones recibidas de Bruna poniéndolo de manifiesto en pinturas como esta. Desgraciadamente, la debilidad formativa de la Real Escuela, y por ende, el escaso nivel y valía profesional de los representantes de la pintura que lo sucedieron, no supieron captar sus señales y no pudieron, por tanto, trazar el camino que Espinal les había señalado tomando el modelo de grandes pintores del pasado como Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA

- Amores Martínez, Francisco (2013). El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII. *Archivo Hispalense*, n. 291-293, p. 387-397.
- Aranda Bernal, Ana María (1993). La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII. *Atrio*, n. 6, p. 63-98.
- Aranda Bernal, Ana María (2004). La 'Academia de Pintura' de Domingo Martínez. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, mayo-junio de 2004. Sevilla: Fundación El Monte, p. 86-107.
- Aranda Bernal, Ana María-Quiles García, Fernando (2000). Las Academias de Pintura en Sevilla. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 90, p. 119-138.
- 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. *Atrio*, n. 15-16, p. 177-184.

- 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.
- Carriazo, J. de M. (1929). Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, v. 5, p. 167-171.
- Ceán-Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Ceán-Bermúdez, Juan Agustín (1819). *Diálogo sobre el arte de la pintura*. Sevilla: Manuel de Aragón.
- Falcón Márquez, Teodoro (1992). Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. XXIII, p. 385-391.
- Fernández López, José (1985). *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Fernández López, José (2007). Domingo Martínez y Juan de Espinal: nuevas atribuciones de pinturas de la escuela sevillana del siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, n. 20, p. 183-192.
- Fernández Martín, Mercedes (2002-2003). Vieira lusitano, un pintor portugués en la corte sevillana de Felipe V. *Revista de humanidades*, n. 13, p. 17-28.
- Gil, Juan (1998). *Arias Montano en su entorno [Bienes y herederos]*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Gómez Ímaz, M. (1896). *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (año 1810)*. 2ª ed. Sevilla: M. Carmona.
- González Estévez, Escardiel (2008-2009). En torno a *La fragua de Vulcano* de Velázquez: nuevas aportaciones a la interpretación de su significado. *Laboratorio de arte*, n. 21, p. 411-426.
- Hernández Díaz, José (1967). *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Izquierdo, Rocío-Muñoz, Valme (1990). *Inventario de pinturas. Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Martínez del Valle, Gonzalo (2007). *Alegoría de la llegada de la Pintura a Sevilla, c. 1770-1775. Teatro de grandezas*, catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Real de Granada entre el 15 de noviembre de 2007 y el 30 de enero de 2008. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 174.
- Mena Marqués, Manuela B. (2003). Grandes colecciones de pintura española, en Cabañas Bravo, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 157-170.
- Morales, Alfredo J. (1979). Tres retratos del Arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez. *Archivo Hispalense*, n. 191, p. 159-166.

- Morales, Alfredo J. (1981). *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla.
- Muro Orejón, Antonio (1961). *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial.
- Perales Piqueres, Rosa María (1981). *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Pérez de Moya, Juan (1585). *Philosophía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores*. Madrid: Francisco Sánchez, 1585. La edición que he consultado es la de Consuelo Baranda. Madrid: Turner, 1996.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1982). Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra. *Revista de Arte Sevillano*, n. 2, p. 35-42.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2007). Nuevas obras del pintor Domingo Martínez. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 571-580.
- 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 (2003). Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III en Ramallo Asensio, Germán Antonio: *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Cajamurcia, p. 411-424.
- Ros González, Francisco S. (2005). Los modelos de retablos del Arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles en Paniagua Pérez, Jesús (coord.): *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*. León: Universidad de León, p. 591-605.
- Sambricio, Carlos (1976). Las "Oraciones" en la Academia de San Fernando. Textos. *Revista de ideas estéticas*, n. 136, 1976, p. 69-94.
- Soro Cañas, Salud (1982). *Domingo Martínez*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Valdivieso, Enrique (1986). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique (1988). Tres nuevas obras de Juan de Espinal. *Laboratorio de Arte*, n. 1, p. 163-167.
- Valdivieso, Enrique (1989). Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira. *Archivo Hispalense*, n. 221, p. 145-152.
- Valdivieso, Enrique (1990). Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, n. 3, p. 109-122;

- Valdivieso, Enrique (1998). Pinturas de Domingo Martínez en el Hospital de Mujeres de Cádiz. *Laboratorio de Arte*, n. 11, p. 539-548
- Valdivieso, Enrique (2003). *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso González, Enrique-Perales, R.M. (1980). Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal. *Tercer Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, p. 84.
- Virgilio (1999). *La Eneida*. Traducción y notas de Felipe Peyró Carrió. Barcelona: Edicomunicación, libro VIII, p. 204.