

## CONSIDERACIONES EN TORNO A SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL Y SU OBRA

Por María Soledad Lázaro Damas

SIN duda, el nombre de Sebastián Martínez Domechel ocupa el lugar de honor en la historia de la pintura giennense de la Edad Moderna y sus pocas obras documentadas o firmadas han logrado eclipsar, por el momento, las obras de otros pintores que desarrollaron su labor en la capital del reino en la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, la trayectoria profesional de Sebastián Martínez sigue siendo una incógnita para los historiadores del arte que apenas han logrado reunir algunos datos más que los aportados por Palomino sobre su experiencia vital. A pesar de ese vacío, su figura sigue siendo interesante y atrayente y de inexcusable referencia para comprender, en su justa medida, ese pequeño foco pictórico constituido en torno a Jaén y que abastece la demanda religiosa y laica de la capital y parte de la provincia.

Sebastián Martínez nació en Jaén en el año 1602, según se deduce de la información aportada por Palomino (1), una fecha repetida por Ceán e incorrecta. Lo cierto es que no se puede precisar cuál fue la fecha real de su nacimiento, ya que las dos partidas de nacimiento publicadas hasta la fecha no corresponden al pintor (2); sin embargo, puede aventurarse que debió producirse entre 1615 y 1621, en base a los datos publicados por R.

---

(1) PALOMINO, A.: *Vidas*. Edición de N. Ayala Mallory. Alianza. Madrid, 1988, pág. 210.

(2) Las noticias aportadas por R. Cañada parecen contradecir las fechas aportadas por Palomino, Ceán, Romero de Torres y Bonilla y Mir, que aportan datos erróneos sobre su edad o sobre su partida de nacimiento. Aunque ésta no ha sido localizada aún y teniendo como base la fecha de nacimiento de los hermanos de Martínez (1623-1641), consideramos que su nacimiento pudo producirse entre 1615 y 1620. Datos de tipo familiar se pueden encontrar en el estudio de R. CAÑADA QUESADA: «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez», *Senda de los Huertos*, núm. 21 (1991), págs. 27-32.

Cañada. Fue hijo de Bartolomé Díaz Domedel y de María Domedel, matrimonio avecindado en diferentes colaciones y padres de una numerosa prole, encabezada por Sebastián. No parece posible una dedicación de Bartolomé Díaz al arte de la pintura; al menos, la documentación manejada no permite establecer esta vinculación.

Las primeras noticias documentales sobre la vida del pintor no aparecen hasta 1636, año en que contrae matrimonio con Catalina de Orozco, hija única del licenciado Pedro González de Horozco y de Inés de Chincoya. El matrimonio se avecindó en la calle de los Mesones, en una casa que sería la única residencia familiar a lo largo de la vida de Martínez, y tuvo un hijo varón, Diego, que lejos de seguir a su padre en el oficio, escogió la vida religiosa. Está documentada la *adopción* de una niña, Juana de la Peña, al parecer natural de Bailén, cuando ésta contaba siete años y que, con el tiempo y a la muerte de la esposa de Martínez, ocurrida en 1655, se convertiría en la compañera sentimental del pintor y en la madre de posteriores hijos (3).

A lo largo de su relación, ambos tuvieron cinco hijos, de los que sólo sobrevivieron Juan, Sebastián y Manuela, fallecida también a edad temprana, y legitimados por el pintor en sus últimos días de vida. Precisamente en esa escritura, Sebastián Martínez explica que el primero de ellos no reside en el domicilio familiar, sino en el de un vecino, a causa de un lamentable suceso, bastante común en la época. El nacimiento de Juan se produjo durante uno de los viajes de Sebastián Martínez; según sus propias palabras, el niño fue echado a la puerta de una iglesia, con el fin de ocultar su ilegitimidad, tras haber sido sustraído a la madre, a la que se le dijo que había muerto. A su vuelta, el pintor descubrió su paradero en casa de unos vecinos, pero no pudo lograr la restitución del hijo, aunque, según él mismo confesaba, no lo intentó judicialmente para evitar el escándalo consiguiente (4).

Ninguno de los hijos de Martínez aprendió el oficio de pintor mostrando, por el contrario, una inclinación hacia el sacerdocio y la vida conventual. Ésta parece ser una constante en la familia del pintor; sabemos que una de sus hermanas había ingresado como monja profesa en el convento dominico de la Virgen Coronada, en Úbeda, con el nombre de Teresa de

(3) CAÑADA QUESADA, R.: *Ibid.*

(4) El escándalo debía referirse a la relación que sostenía con Juana, que había sido censurada por el prior de San Ildefonso y que no aprobaba el amancebamiento de la pareja. Se ignora si tal hecho tuvo alguna repercusión sobre su clientela eclesiástica.

Jesús; su primer hijo, Diego Martínez de Orozco, nacido en 1638, hizo lo propio siendo presbítero y poseedor de cuatro capellanías (5). Es posible, aunque pendiente de verificar, un parentesco familiar con el doctor don Diego Domedel y Quesada, presbítero, maestrescuela y racionero de la Iglesia de Jaén (6).

Sebastián muere en Madrid el 30 de octubre de 1667, aquejado de paludismo, solo y sin demasiados medios en el mesón donde se avecindaba; una soledad voluntaria y fruto de cierto descuido hacia su más cercano entorno familiar, como permite deducir el expediente matrimonial de sus segundas nupcias con Juana de la Peña, realizadas por poderes pocos días antes de su muerte. Debía contar poco más de cincuenta años.

Por el momento, resulta difícil establecer las líneas fundamentales de la formación artística de Sebastián Martínez, ya que no se ha dado a conocer ninguna carta de aprendizaje que lo vincule a un taller y ciudad concreta.

Valverde Madrid afirma el aprendizaje de Sebastián Martínez en Córdoba, posiblemente en el taller de Juan Luis Zambrano, discípulo de Pablo de Céspedes (7), aunque sin una apoyatura documental. Nada dice Palomino al respecto. En todo caso, lo que sí parece quedar claro es que Martínez no estableció su taller en Córdoba, sino en Jaén, al menos desde la fecha de su matrimonio, desde donde debió cubrir la demanda de sus diferentes encargos.

No puede descartarse, sin embargo, su formación en la propia Jaén, donde existe una menguada nómina de pintores vinculados a los círculos granadinos por esas fechas y que comparten la pintura de pincel con la pintura de imaginería, posiblemente para completar unos ingresos modestos. Es interesante hacer notar, en primer lugar, a Diego Domedel, maestro de pintura de imaginería, cuya actividad profesional se documenta entre 1587

---

(5) CAÑADA QUESADA, R.: *Ibid.*

(6) Nos basamos para establecer el parentesco en el apellido Domedel, que los padres de Sebastián Martínez ostentaban. El nombre de este clérigo nos es conocido por ser uno de los dieciséis testigos del proceso destinado a verificar la pertenencia de San Pedro Pascual a la orden de la Merced, celebrado en Jaén en 1646 y de lo que da cumplida relación Martín de XIMENA JURADO: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este Obispado*. Estudio preliminar e índices de J. Rodríguez Molina y M.<sup>a</sup> J. Osorio Pérez. Universidad de Granada. Granada, 1991, pág. 247. En esta relación, don Diego Demedel declara tener 45 años.

(7) VALVERDE MADRID: «Artistas giennenses en el barroco cordobés», *B.I.E.G.*, núm. 33 (1962), pág. 16.

y 1600 en Jaén y Granada. La coincidencia del apellido de este pintor con el de los padres de Martínez nos hace pensar en un parentesco familiar que, de verificarse, pudiera explicar unos primeros contactos con otros ambientes provinciales y extraprovinciales.

La presencia en Jaén de este pintor se detecta en 1587, año en que aparece avecinado en la colación de San Lorenzo, donde alquila una casa. Aunque en 1597 se confiesa vecino de la colación de San Gil en Granada, es muy posible que la vecindad con la ciudad del Darro fuese más bien esporádica, ya que en esas fechas está documentada su ocupación con Pedro de Raxis y Blas de Ledesma en la realización de las pinturas de la cúpula de la escalera de Santa Cruz la Real, de Granada (8). De hecho, tres años más tarde se le documenta nuevamente en Jaén, trabajando en la pintura del altar y retablo de la Virgen de la Capilla, realizado por Cristóbal Téllez (9). Se ignora el posterior paradero de este pintor, así como la fecha de su muerte, aspecto éste último que nos impide puntualizar un hipotético aprendizaje de Martínez con él, máxime si se tiene en cuenta que la formación de Sebastián no debió comenzar antes de 1625, teniendo en cuenta la fecha aproximada de su nacimiento, y Diego Domedel debía contar, de estar vivo, una edad avanzada.

Otro artista, contemporáneo de Domedel, fue Juan Bautista de Albarado, un pintor de trayectoria manierista ligado al círculo granadino de los Raxis, pero que desarrolla su labor en Jaén entre 1604 y 1631. El caso es que aparece vinculado a obras granadinas con anterioridad a 1604 (10), fecha a partir de la cual traslada su domicilio a Jaén, donde aparece avecinado hasta la fecha de su muerte en 1631. En esta ciudad aparece casado con María de Urbita, con la que tuvo dos hijos, Ana y Antonio de Albara-

(8) LÓPEZ GUZMÁN, R., y GILA MEDINA, L.: «La arquitectura en Granada a fines del siglo XVI: la escalera del convento de Santa Cruz la Real», *Cuad. Art. Gr.*, vol. XXIII (1992), págs. 159-188.

(9) ORTEGA SAGRISTA, R.: «La iglesia de San Ildefonso», *B.I.E.G.*, núm. 22 (1959), pág. 46.

(10) Es autor del antiguo retablo de San Ildefonso, así como de varios retratos de obispos granadinos. A estas obras se unen un retablo para la iglesia de Santa Ana, trazados por Ambrosio de Vico en 1603, y cuya labor pictórica fue realizada por nuestro pintor, así como la del desaparecido retablo mayor de San Bartolomé, realizado en 1604. En la provincia y, concretamente, en la localidad de Illora, se detecta su intervención en el retablo de la iglesia parroquial que, realizado por Pedro Machuca en el siglo anterior, está necesitado de ciertos retoques que se encomiendan a Albarado en 1603. Todos estos datos proceden del estudio de J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Universidad de Granada. Granada, 1989, págs. 152-154, 161 y 327.

do. Su obra se documenta en Jaén y su provincia entre 1606 y 1631 ligada, de forma especial, a labores de dorado y estofado de retablos si nos atenemos a lo publicado por Ulierte Vázquez (11), Escolano Gómez (12) y a otras noticias documentadas (13). La relación de bienes de Alvarado, incluida en la escritura de dote de su hija Ana, confirma su actividad como pintor de lienzos, puesto que se menciona un *descendimiento de la cruz* inconcluso, apreciado entre otras pinturas (14). Los herederos de su taller y sus diseños fueron Francisco de Ciria Alvarado, un pariente cercano, y Pedro Romualdo de Medina, casado con Ana (15) e hijo del pintor Juan Esteban de Medina, establecido en Úbeda. Ambos mantienen relaciones profesionales con Granada, especialmente con Bartolomé de Raxis (16). Otros nombres afloran en la documentación notarial, sin relación comprobada con nuestro pintor, a no ser el correspondiente al pintor Pedro de Aguilar, cuyo sobrino anduvo algún tiempo como aprendiz de Sebastián Martínez. Fuera de la capital, un pintor de cierta categoría es Juan Esteban de Medina en la ciudad de Úbeda, desde donde satisface una demanda que traspasa al ámbito provincial. En todo caso, sus obras conocidas le muestran como un pintor anclado en los recursos manieristas y sin conexión con la evolución de otros focos pictóricos, pero que satisface el gusto arcaizante y devocional de su clientela. En la catedral de Baeza le atribuyó Ceán varios lienzos, concreta-

(11) ULIERTE VÁZQUEZ, M.<sup>a</sup> L.: *El retablo en Jaén. 1580-1800*. Ayuntamiento de Jaén. Jaén, 1986, pág. 77. En 1606 se encarga de dorar y estofar un sagrario, tallado por Cristóbal Téllez para la ciudad de Orán, sufragado por don Melchor de Soria Vera.

(12) ESCOLANO GÓMEZ, A.: «San Andrés de Baeza». *Cuad. Art. Gr.*, 1948, págs. 7-17. Documenta el dorado y estofado del sagrario de San Andrés de Baeza con Agustín Perola de Espinosa en 1619.

(13) A.H.P.J.: L.º 1042, f.º 546. Se encarga del dorado del retablo de la iglesia de Valdepeñas, tasado en agosto de 1610 por Juan García de Corrales y Mateo Navarro. En 1631 es tasador del dorado y estofado del retablo y sagrario de Campillo de Arenas, junto con Pedro de Aguilar, además de Gil Fernández de las Peñas, que actúa en calidad de escultor (A.H.D.J., Sala XIV, l.º 207C). Se conoce con seguridad su intervención en las labores del dorado del retablo de la iglesia parroquial de Baños de la Encina por el que aún se le adeudaban mil ducados en 1632, reclamados por su viuda notarialmente (A.H.P.J., l.º 1327, f.º 72v).

(14) A.H.P.J.: Leg.º 1327, ff.º 107 y sigs.

(15) A.H.P.J.: Leg.º 1327, ff.º 116 y sigs.

(16) A.H.P.J.: Leg.º 1330, f.º 265. En agosto de 1638, Ciria otorga una carta de pago a Raxis, en nombre de Pedro Romualdo, por una figura realizada para Martos. En la misma escritura se menciona otra deuda en relación con otra imagen para la misma localidad. Se ignora la identidad de tales figuras y si guardaban relación con el retablo mayor de Santa María de la Villa, pieza que debió realizarse en torno a esas fechas si se tienen en cuenta las apreciaciones de la profesora Ulierte que lo vincula estilísticamente con el retablo de Mancha Real, realizado con anterioridad a 1644.

mente los del *Salvador y los evangelistas*, así como en la iglesia del Hospital de Santiago donde se conservaba un *San Clemente* fechado en 1611 (17). La *Encarnación* firmada de su mano de la mencionada catedral fue dada a conocer por Ponz con un benévolo comentario (18). En el Museo de Bellas Artes de Granada se conserva un *bodegón* firmado y fechado en 1606 (19). Por último, y en 1634, realizará una copia de la *Sagrada Familia* de la capilla de los Sabater para don Martín Iñíguez de Arnedo, alcalde de los hijosdalgos de la Real Chancillería de Granada (20).

Fuese cual fuese el taller donde se formó Sebastián Martínez, pronto adquirió un gran prestigio en la ciudad de Jaén. En 1640 se le califica de maestro del arte de la pintura y de *maestro insigne* (21), a una edad temprana, posiblemente no más de 25 años; una calificación que avala su categoría y consideración artística en el Jaén de la época.

Poco se sabe de sus viajes a no ser de los realizados a la Corte tras la muerte de Velázquez, según refiere Palomino (22), a una edad ya madura. Estancias, que han podido comprobarse documentalmente, entre 1662 y 1667, pero no de forma estable y continua. De todos modos, no debieron ser éstos los primeros, sino unos más entre aquellos otros que, anteriormente, le permitirían contemplar las colecciones reales y la pintura contemporánea conservada en los templos madrileños.

Por si no se conoce el destino de otros viajes, sí cabe deducir que viajaba con cierta frecuencia como se desprende de la exigencia, a uno de sus aprendices, de pagarse el mantenimiento en caso de viaje, aspecto que, de no ser cierta nuestra suposición, nos presenta a un Sebastián Martínez algo tacaño.

Sebastián tuvo dos aprendices conocidos. En 21 de marzo de 1640 aceptó como aprendiz a un muchacho de diecisiete años, Francisco Santo, hijo de Miguel Fernández Santo, ya difunto, y de María de Aguilar. Pariente del pintor Pedro de Aguilar, el muchacho mostraba, en palabras de su curador

(17) CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo II, pág. 47.

(18) PONZ, A.: *Viage de España*, Aguilar. Madrid, 1988, tomo XIV, pág. 413.

(19) CRUZ RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> A.: «El siglo XVII», *Jaén*. Granada, 1989, tomo I, pág. 171.

(20) ALMAGRO GARCÍA, A.: *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda*, Úbeda, 1989, pág. 69.

(21) A.H.P.J.: Leg.<sup>o</sup> 1513, f.<sup>o</sup> 129.

(22) PALOMINO, A.: *Op. cit.*, pág. 208.

y de los testigos citados para el expediente *una natural inclinación a la pintura*, por lo que entró en el taller de Martínez durante un período de seis años. El aprendizaje no debió cumplirse íntegramente, a juzgar por una revisión y traslado de la escritura cuatro años más tarde (23). Las obligaciones del contrato de aprendizaje vinculaban a Martínez, como maestro del muchacho, a la enseñanza del oficio en el sentido moderno del término. Lejos de ser mantenido, con la excepción de la comida, Francisco Santo debía pagar a Martínez cincuenta ducados por su aprendizaje, y si desistía del mismo quinientos reales durante cada uno de los años suscritos, cláusula que también debía aplicarse en el caso de que el menor contrajese matrimonio (24). Se ignora el futuro del aprendiz y su posterior trayectoria profesional, puesto que su nombre no figura en los distintos padrones municipales de la época ni se han podido localizar documentos notariales en los que vuelva a aparecer su nombre.

Sí pasó a la posteridad el nombre del segundo discípulo de Martínez, Antonio García Reinoso. Palomino fija su nacimiento en Cabra hacia 1623 (25), si bien hoy se sabe que, en realidad, nació en Granada (26). Lo que se ignora es si recibió su aprendizaje en el taller de Sebastián en Jaén o bien pasó a formar parte del mismo como oficial. Palomino, que lo conoció en los primeros años de su juventud en Córdoba, cuando el artista era ya mayor, lo califica de ser un imitador de Martínez y de amanerado, por su escaso estudio del natural, pero alaba su capacidad y dotes para el dibujo. El mismo Palomino nos informa del radio de acción de Reinoso, quien trabaja para la zona oeste de la provincia y, concretamente, para las localidades de Andújar, Linares y Martos, además de la propia Córdoba (27).

Hay que rechazar de forma terminante un aprendizaje del pintor Ambrosio de Valois con Martínez, por simples razones temporales, ya que este artista no llega a Jaén hasta 1671, fecha en la que Martínez había muerto. Por otro pintor, Manuel Ruiz de la Torre (28), se conoce que Valois se crió

(23) A.H.P.J.: Leg.º 1513, f.º 128 v.

(24) A.H.P.J.: Leg.º 1513, ff.º 129 y sigs.

(25) PALOMINO, A.: *Op. cit.*, pág. 257.

(26) El lugar y fecha de nacimiento de Antonio García Reinoso ha sido fijado en la memoria de licenciatura inédita de Pilar Manteca Cano, defendida en la Universidad Complutense en 1977. Tomo la cita de PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Cátedra. Madrid, 1992, pág. 443.

(27) PALOMINO, A.: *Op. cit.*, pág. 257.

(28) A.H.D.J.: Expedientes matrimoniales. Ambrosio de Valois y María Ramírez.

y aprendió el oficio en Granada, desde donde ambos se trasladaron a Jaén, posiblemente buscando un mercado menos saturado que el granadino.

Sin embargo, quien sí podría haber estado vinculado al taller de Martínez es Alonso de Arjona, contemporáneo del pintor y activo en la segunda mitad del XVII. Avescindado en la plaza del Conde en 1693 (29), su nombre aparece ligado a la pintura del convento carmelita de Santa Teresa, donde se le atribuyen algunas pinturas del retablo mayor y alguna otra, sin especificación, del convento. Lo cierto es que este retablo es altamente interesante porque, realizado años después de la muerte de Martínez, reproduce bocetos de este pintor, especialmente el *San Sebastián*, lo que nos hace pensar que los dibujos y bocetos de su taller pudieron ser heredados o recogidos por Arjona y que, para ello, debían existir unas sólidas relaciones de aprendizaje o bien de amistad con la familia.

El primer viaje documentado a Madrid de Sebastián Martínez, si bien no nos permite plantear su posible trascendencia, sí contribuyó a que el pintor conociera otros ambientes al margen de los andaluces y, a su vez, dar a conocer su obra. La causa de este viaje parece ser un acuerdo del Cabildo Catedralicio que, en 1661, le encomienda la realización de varias pinturas para el retablo del Santo Rostro. Según el dato de las actas capitulares, quedaba a elección de Martínez la selección de los temas, entre las colecciones reales de El Escorial, ya que, en realidad, lo que se le encargaba eran copias.

No acostumbraba el Cabildo, sin embargo, a encargar meras o vulgares copias, por lo que el acuerdo nos sorprende y nos hace pensar en una posible influencia del pintor sobre los miembros de esta institución, puesto que el viaje fue utilizado para entrar en contacto ese mismo año con una clientela refinada ligada a la Corte.

Palomino aporta alguna noticia al respecto, tanto de su llegada como de la existencia de algunas pinturas suyas en colecciones particulares. Según el mencionado pintor, Martínez llegó a Madrid tras la muerte de Velázquez, siendo nombrado pintor real por Felipe IV (30). No llegó a ver ninguna pintura suya en las colecciones reales, que se precia de conocer muy bien, pero sí en colecciones particulares. Alguno menciona, no obstante, una pin-

(29) A.H.M.J.: Leg.º 131.

(30) Su nombre no ha sido documentado en este sentido, por lo que cabe dudar de ese nombramiento.

tura atribuida a él en los inventarios de palacio, aunque no ha sido identificada (31).

El contacto con una clientela apetecible fue rápido y fácil gracias a que un cercano pariente de Martínez, Francisco Domedel Ferreira, prestaba sus servicios en la casa de don Diego Gómez de Sandoval, duque de Lerma. El duque encargó a Sebastián cinco pinturas de tema desconocido, cuyo pago satisfizo en marzo de 1662 (32). Aproximadamente dos meses después, nuestro pintor debió volver a Jaén; el encargo del Cabildo estaría terminado y nada justificaba su retraso. Por otra parte, su pariente le había confiado poderes notariales para la realización de una información genealógica sobre su ascendencia familiar en Jaén; el encargo se produjo en abril del mismo año y su realización era necesaria para su ingreso en la orden de los Caballeros de Cristo o de Montesa. De hecho, así se titula tres años después. Los contactos de Sebastián Martínez y su pariente debieron ser frecuentes, ya que, en julio de 1663, el pintor le otorga poderes notariales desde Jaén (33).

De vuelta a su ciudad natal, el Cabildo le encarga el gran lienzo del *martirio de San Sebastián*, para la capilla titular de la catedral, en diciembre de 1662 (34). Un lienzo de gran formato en el que nuestro pintor pudo hacer gala de una habilidad y virtuosismo compositivos dignos de elogio, como así lo hiciese Palomino al calificarlo de *cosa admirable en lo historiado, caprichoso y bien observado de luz*. Para componer el lienzo se inspiró en una versión anterior del tema, de Guido Reni (35). El precedente de la pintura, sin embargo, sería un boceto del mismo tema, conservado en una colección particular madrileña y publicado por Pérez Sánchez (36). El boceto fue objeto de serias modificaciones a la hora de ser llevado a la práctica, más evidentes en el caso del santo martirizado, cuya versión catedralicia en nada se asemeja al boceto madrileño. No obstante, es muy posible que Martínez actuase teniendo una estampa grabada como base, sobre la que

(31) ANGULO INÍGUEZ, D.: «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XV. Madrid, 1971.

(32) ANGULO COBO, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, pág. 94.

(33) A.H.P.J.: Leg.º 1535, f.º 709.

(34) VARIOS AUTORES: *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. I.E.G., Jaén, 1985, pág. 394.

(35) GALERA ANDREU, P. A.: *La catedral de Jaén*, Everest, León, 1983, pág. 39.

(36) PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Op. cit.*, pág. 274.

introduciría variaciones en lo referente a la figura y disposición del santo, el fondo arquitectónico y la figura del perro de primer término.

A partir de esta fecha, las noticias sobre Martínez desaparecen en Jaén, posiblemente porque realiza frecuentes viajes a la Corte que, a fin de cuentas, se revela como su más ansiada, aunque tardía, meta. En ella le sorprende la muerte.

Las características del estilo de Sebastián Martínez fueron planteadas por Palomino, quien describe su *manera muy caprichosa, extravagante y rara; pero con buen gusto y corrección y con gran templanza, y vaguedad de términos como lo acreditan repetidas obras*. A su comentario une también la presunta opinión de Felipe IV. *Dijo su magestad ser su pintura de poca fuerza y que era menester mirarla junto a los ojos porque lo hacía todo muy anieblado pero con un capricho peregrino* (37).

Una y otra opinión reflejan el estilo consolidado de Martínez, pero no nos permiten establecer una evolución de su obra, si bien ésta acusa influencias evidentes y un carácter receptivo y permeable que se mantuvo hasta su muerte.

La primera etapa de su evolución pictórica debió insertarse en la corriente general de esas fechas, en unos momentos de cambio desde el tenebrismo de las primeras décadas hasta las nuevas corrientes naturalistas. Pero al margen de esta nota, de carácter general, poco más puede decirse al respecto, ya que la mayor parte de su obra conocida refleja unas características bastante notorias y definidas.

Indudablemente, la obra de Sebastián Martínez revela el conocimiento de la obra de Antonio del Castillo, cuyos tipos humanos, monumentales y expresivos, aparecen tanto en la versión de la *Nueva Eva* del museo de la catedral de Jaén, como en el *martirio de San Sebastián*, pero revela más aún el recurso al grabado como fuente de inspiración; un grabado que le proporciona expresiones faciales, detalles anatómicos y de indumentaria muy peculiares, así como un claro interés por las posibilidades dinámicas de la figura humana. Los grabados holandeses de finales del siglo XVI de Hendrick Goltzius o Cornelis Van Haarlem debieron serle familiares, pues, de hecho, los tipos físicos representados en estos grabados manieristas son utilizados por Martínez para caracterizar a los personajes secundarios de sus lienzos.

(37) PALOMINO, A.: *Op. cit.*, pág. 209.

Para la composición de las figuras principales es, sin embargo, el grabado reproductor de obras italianas el escogido. Figuras como el *San Sebastián* o el *Cristo expirante* de la catedral de Jaén, con correctos estudios anatómicos, remiten a los desnudos italianos cercanos a Guido Reni. De hecho, el martirio de San Sebastián, como ya señalase Galera, se apoya en un original de Reni que circuló, a través del grabado, por los ambientes pictóricos andaluces. Junto a sus ponderados estudios anatómicos, los rostros de sus figuras aparecen marcados por un rictus fatal y vociferante, como un eco lejano de los rostros martirizados de Ribera, no siempre resueltos con la misma fuerza expresiva.

Salvados los tipos físicos, el concepto del movimiento es también italiano, con contorsiones violentas, atrevidos escorzos y una concepción dinámica de la escena que alterna con tipos monumentales ligados a lo flamenco.

La pintura de Sebastián Martínez es desigual, incluso dentro de un mismo lienzo se observan partes acabadas junto a otras solamente abocetadas. Los correctos estudios de Adán y Eva del lienzo concepcionista de Jaén contrastan con algunos de los rostros de los angelillos e, incluso, el de la misma Virgen, desprovisto totalmente de belleza y simplemente esbozado. El trabajar deprisa o la asistencia de oficiales o aprendices pudiera ser la causa.

En su pintura se observa el influjo de las colecciones reales. El conocimiento de la pintura veneciana y su influencia es importante para evaluar su obra, puesto que la amplitud de sus glorias y las entonaciones doradas de origen tizianesco laten en sus diferentes lienzos. Del mismo modo el difuminado, ese *anieblado* o *poca fuerza* de su pintura, a la que se refería Palomino, esa factura de pincelada deshecha y suelta, aunque presente en su obra no siempre lo está con la misma intensidad, sacrificada por un dibujo que perfila y recorta volumétricamente las figuras.

El amor al detalle es otra constante, aunque ligado a las figuras de primer plano de forma especial. Igual ocurre con el sentido narrativo, utilizando para recrear momentos de alta intensidad dramática, potenciados por la resolución de los fondos, muy característicos en Martínez. El paisaje natural o la arquitectura, como elementos del fondo, no están presentes en los lienzos catalogados, puesto que, como amante de la figura humana, subordina el resto de los elementos compositivos a su representación. No obstante, su amor por las composiciones *historiadas* a las que llega ayudado por la estampa y el grabado, es un hecho innegable, así como cierta inclinación a la anécdota que trivializa el dramatismo del acontecimiento recrea-

do. El boceto del *San Sebastián* de Madrid justifica estas afirmaciones y es demostrativo de una manera de componer más equilibrada que no suele plasmarse en sus obras conocidas.

El tiempo y el espacio desaparecen de sus lienzos, a excepción de las copias, sustituidos por ambientes irreales, con luces crepusculares que actúan como elementos potenciadores del estudio anatómico y del movimiento, los verdaderos protagonistas de su obra. No obstante, el fondo como tal existe, resuelto con una línea del horizonte muy baja.

Admirador de la pintura antigua, pero también de la buena pintura de su tiempo, Martínez nos parece un artista que, por su temprana muerte, no desarrolló adecuadamente todo lo que estaba asimilado, quizás de forma tardía. De entre sus contemporáneos se sintió admirado por la obra madrileña de Alonso Cano, a quien pudiera haber conocido en uno de sus viajes a la Corte, cuando el Racionero aún no había regresado a Granada. Su admiración llega incluso hasta la copia como en el caso de su *inmaculada* cordobesa que reproduce el lienzo immaculista perdido de San Isidro de Madrid y que, evidentemente, tuvo que conocer con detenimiento para poder plasmarlo. Un aspecto que refuerza una estancia en Madrid en la década de los años cincuenta.

En cuanto a su relación con Córdoba y sus artistas, es evidente que existió, aunque más que por un aprendizaje directo por la contemplación de la pintura realizada en dichas fechas. Las iglesias y conventos cordobeses para los que trabajaron Antonio del Castillo y Juan de Valdés Leal se ofrecían como auténticos museos en los que admirar reposadamente los avances de otros maestros.

Madrid le sedujo de una forma especial. En la Corte, en El Escorial y en las colecciones nobiliarias entró en contacto con las principales escuelas pictóricas europeas y con las obras de los maestros flamencos e italianos que le aportarían las notas necesarias sobre la composición, el dibujo y el colorido, a las que unió las de los propios pintores escorialenses, especialmente Navarrete el Mudo, de quien eligió para reproducirlo el *Cristo a la columna* del claustro escorialense.

La obra conservada de Sebastián Martínez es más amplia que la realmente documentada. Al margen de las obras citadas conviene hacer un repaso de las conservadas en Jaén y Córdoba. La catedral de Jaén conserva el citado martirio de San Sebastián, la versión de la *Nueva Eva y un crucificado*, estos dos últimos expuestos en su museo.

El lienzo del crucificado aparece firmado, aunque no fechado, y se ofrece como un elocuente ejemplo del tono dramático que caracteriza la obra de Martínez. La iconografía es la del Cristo de la Expiración, aunque sin expresión de heridas y llagas, al margen de las inevitables marcas de manos y pies. Se trata de un Cristo apolíneo caracterizado por las llamativas, sugerentes y ricas calidades que distinguen su cuerpo desnudo, descrito de forma tan ideal que contrasta vivamente con sus estudios anatómicos de otros lienzos. Tan sólo el estudio de su cabeza rompe la visión idealizada para concentrar en un rictus patético y realista su último suspiro. El rostro, sin recordar los tipos de Antonio del Castillo de otros lienzos, es una vuelta a los tipos reales tomados del natural. Sin ponderable es su representación anatómica también lo es el fondo, cuyo juego tonal y la gama de grises y amarillos reflejan un ambiente irreal, aunque sumamente fiel a los relatos evangélicos. En todo caso, las tinieblas, con su habitual toque casi incendiario, suplen el tono dramático que falta en el cuerpo de Cristo, modelándolo fuertemente. Resulta muy original, en este lienzo, la resolución del paño de pureza atado con un sutil cordel que deja libre la cadera. Esta solución fue empleada por Juan Carreño de Miranda, en el *San Sebastián* del Museo del Prado, fechado en 1656; descrito con una menor sutileza y con pliegues de mayor envergadura, pudo ser el referente de la pintura catedralicia.

Mucho más original fue su versión de la *Virgen de la Expectación*, realizada para la desaparecida iglesia de Santa Cruz. En este lienzo se resumen prácticamente las diferentes vertientes de su estilo. Dividido en dos registros horizontales por una gloria, el inferior es una visión del mundo de las sombras donde Adán y Eva yacen encadenados a un demonio de figuración híbrida, abatido por el peso de la Virgen, dispuesta como *nueva Eva* sobre el creciente lunar. Este demonio no es otro que la antigua serpiente paradisiaca, como atestigua la presencia del árbol prohibido que le sirve de apoyo. El registro superior es una gloria de fondo neutro, dominada por la figura ingravida y expectante de María, triunfante sobre las fuerzas del Mal. A un lado y otro, sendos tríos de ángeles desnudos, dialogan entre sí, entre sonrisas, y comentan las cartelas con pasajes del Génesis y del libro de Ester que sujetan. El esquema iconográfico planteado por Martínez recoge de forma parcial las descripciones apocalípticas de la *mulier amicta sole*, sin la corona de estrellas, y se inspira en las asunciones triunfales, declinado el tipo de Virgen tímida. Sin embargo, se trata de una Inmaculada definida con un carácter novedoso, sin atributos, y sin la presencia de la Trinidad o del Espíritu Santo. La novedad se extiende, asimismo, a la representación de Adán y Eva a un nivel conceptual y no narrativo, ya que siempre se re-

presentan en relación con los episodios narrativos del Paraíso, pero nunca expresando el sometimiento de sus almas. La misma adopción de la figura humana para el demonio, compartida con su figuración animal, nos habla de una interpretación muy libre de los conceptos desarrollados en los dos niveles del lienzo.

Los lienzos del convento cordobés del Corpus revelan una inspiración menos libre y una sujeción mayor a los ambientes pictóricos cordobeses, así como la influencia de los grabados. Tan sólo el *San Francisco* rompe con estas premisas, desvinculándose anatómicamente de la rudeza de otros personajes de sus lienzos. También el ángel enlaza con visiones más idealizadas que emparentan su rostro con el de los angelillos de la *Santa Faz*, siendo ejemplarizantes de esa factura deshecha no siempre constante en sus obras. En la visión de la *Inmaculada*, menos original que en Jaén, vuelve de nuevo a modelos de otros pintores. Concretamente, el lienzo homónimo citado de Alonso Cano de San Isidro de Madrid debió llamarle poderosamente la atención hasta el punto de inspirar esta Inmaculada cordobesa. El conjunto de estos lienzos no debió realizarse hasta finales de la década de los cincuenta, o incluso posteriormente, ya que la desaparecida Inmaculada canesca para San Isidro se hizo en fechas avanzadas y ésta de Martínez es posterior.

Valverde Madrid le atribuye otras pinturas. En la iglesia de San Nicolás de la Villa un *San José y el Calvario* y en la iglesia de San Hipólito otro *Calvario*.

Muy elogiados fueron, en su tiempo, una serie de lienzos existentes en el patio de la Compañía de Jesús de Jaén que representaban un *apostolado* completo. Palomino es el primero que se refiere a ellos, al considerarlos como muestras ejemplares de su estilo, si bien creemos que no llegó a verlos, recibiendo la noticia de Reinoso. Ponz, en 1791, y Ceán, en 1800, señalan ya el paradero desconocido de los lienzos, de los que nunca más se supo.

En realidad los lienzos no eran propiedad del Colegio de la Compañía, sino que pertenecían a don Diego Fernández de Moya Cachiprieto, caballero de la orden de Calatrava, y veinticuatro de la ciudad de Jaén y quien, debido a problemas de tipo económico, empeñó parte de su pequeño patrimonio pictórico, heredado y adquirido en vida. Por su testamento, redactado en 1688, se conoce algo más de esta serie que el propio caballero aclara. Según su declaración había empeñado catorce lienzos *de mano de Sebastián Martínez* que representaban un apostolado completo, a Cristo y a la Virgen, todos ellos de cuerpo entero y *hechos del natural*. Cada uno de los

lienzos medía dos varas y media de largo por siete cuartas de ancho, y colgaban en el Colegio de la Compañía en Jaén (38). Por decisión testamentaria del caballero, los lienzos debían volver a formar parte de su mayorazgo con el fin de ser incluidos en su herencia y, por lo tanto, a su residencia familiar para lo que ordena sean desempeñados, además de otros lienzos de *pintura de Alemania* con la iconografía del *Nacimiento de Cristo* y el *descanso en la Huida a Egipto*, admirablemente descrito este último. Posiblemente debió cumplirse la voluntad del difunto caballero si se atiende al testimonio de Cean y al silencio del autor de la *Historia de la Compañía de Jesús* que sí describe otras piezas artísticas y no menciona esas pinturas.

Las obras de Sebastián Martínez aún eran abundantes en 1846, fecha en que se elabora el inventario del primer museo. Publicado recientemente por la profesora Eisman (39), este documento menciona varios lienzos del pintor, un *San Cirilo*, dos lienzos de *Santa Teresa*, otro de *San Juan de la Cruz*, de nuevo una *Santa Teresa* repintada, el *martirio de un carmelita* y un *retrato de un jesuita*, con una iconografía propia de la orden carmelita, a excepción del lienzo citado en último lugar, procedente de alguna institución jesuita provincial, si no del propio Jaén, y el San Cirilo, doctor de la Iglesia.

Posiblemente los dos lienzos que se le vienen atribuyendo en el Museo de Bellas Artes de Jaén correspondan a alguno de los citados en el inventario aludido, procedentes del convento carmelita de San José.

Sebastián Martínez fue un hábil copista, como revela gran parte de su obra conservada. Al margen de la citada inmaculada cordobesa reprodujo en sus lienzos las obras de grandes maestros, de lo que dan fe el conjunto de pinturas del retablo del Santo Rostro, destinadas a rememorar la pasión de Cristo. Todas ellas, copias de originales que adquirieron una gran fortuna y difusión en el medio religioso español, y reinterpretadas, en el caso de Sebastián Martínez con algunas variantes. En tanto que la versión de la *flagelación de Cristo*, de Navarrete el Mudo, se reproduce íntegra con la inclusión del alma que asiste al suplicio, no procedió así Martínez en el caso de su versión del *Descendimiento* de Daniele de Volterra, del que suprimió el tema apócrifo del desmayo de la Virgen por razones de censura.

---

(38) A.H.P.J.: Leg.º 1689, f.º 709.

(39) EISMAN LASAGA, C.: «Los orígenes del Museo de pinturas de Jaén y sus primeros fondos», *Códice*, núm. 8, pág. 31.

Al margen de los reseñados es muy posible que, durante su estancia en El Escorial, pintase algunos lienzos más. Concretamente se guardan en la capilla del Santo Rostro dos lienzos de grandes dimensiones con los temas de la *Encarnación* y de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, que pudieron realizarse en la misma época con el fin de configurar iconográficamente esta capilla.

La Encarnación es, en realidad, una obra poco original desde el punto de vista creativo, puesto que se trata de una copia de la versión que Alejandro Allori pintase de la célebre *Annunziata* de Florencia, por mandado de Francisco I de Médicis en 1584. Lienzo regalado por el Gran Duque al rey Felipe II para el monasterio de El Escorial (40). Quizá el halo sobrenatural que rodeaba a esta pintura anónima, de la que estaba prohibida cualquier reproducción, influyó positivamente en la divulgación del lienzo, del que se hicieron varias copias anónimas, conservadas en el Colegio del Patriarca en Valencia y en las Descalzas Reales de Madrid, así como en el propio monasterio escorialense, para el que Luis de Madrazo hiciese una nueva versión (41).

En cuanto a la Visitación, se inspira en una obra homónima de Tiziano, incluida entre las colecciones reales. Debido a su gama de color más apagada, es una obra que ha pasado más desapercibida, pero que, como a menudo ocurrió con otras obras, fue copiada para la iglesia parroquial de San Ildefonso (42).

En el Museo Catedralicio se exhibe una *alegoría del Silencio*, copia de un original de Lavinia Fontana para El Escorial, hoy en el Panteón de Infantes, muy elogiada por el padre Sigüenza. Sin noticias sobre su llegada al templo, formaba parte de los fondos existentes en la catedral con anterioridad a 1918, ya que se incluye en el inventario de ese año. Aportamos, pues, como sugerencia, su posible relación con la serie de pinturas encargadas a Martínez por el Cabildo, aunque con las debidas reservas.

(40) RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> T.: «La Anunciación de Florencia copia de Alejandro Allori, en el monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, núm. 61 (1979), pág. 38.

(41) RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> T.: *Op. cit.*, pág. 39.

(42) VARIOS AUTORES: *Catálogo...*, pág. 156.