

Instituto de Estudios Giennenses

Colección Estudios:

Adelaida García Sánchez  
*La organización de la Beneficencia en la provincia de Jaén en el siglo XIX: 1822-1852*

Jesús López Cardenete  
*El templo del convento de La Guardia de Jaén*

Dámaso Chicharro  
*Literatura giennense en el olvido*

Daniel José Carrasco de Jaime  
*El retablo de la Capilla del Hospital de Santiago de Úbeda*

José Manuel Almansa Moreno  
*Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*

Pedro Andrés Porras Arboledas  
*Las comunidades conversas de Úbeda y Baeza en el s. XVI*

Francisco Cuadros Trujillo  
*Arquitectura Ferroviaria en la provincia de Jaén*

Manuel Urbano Pérez Ortega  
*La huella del viajero.  
Senderos poéticos de José Ortiz de Pineda*

Francisco Morales Lomas / Luis A. Espejo-Saavedra Santa Eugenia

*Fantasia y compromiso literario.  
La narrativa de Antonio Martínez Menchén*

Manuel Urbano Pérez Ortega  
*Costumbristas Giennenses. Estudio y Antología*

Francisco Acosta Ramírez / Ana Belén Gómez Fernández  
*Parlamentarios de Jaén en la Transición Democrática*

Francisco Mañas Mármol  
*Las chimeneas en el paisaje minero de Linares y su comarca*

Tomás Cerón Cumbreiro  
*Vocabulario minero-metalúrgico Linares-La Carolina*

Juan Manuel de Faramián Gilbert / Miguel Ángel Chamocho Cantudo

*Juristas ilustres de Jaén (siglos XIX-XX)*

José M.ª Sillero Fernández de Cañete  
*Atalaya Médica (IV)*

Alfonso Martínez Ruiz  
*Arquitectura del Renacimiento. Capiteles (Úbeda y su entorno)*

Ana Belén Gómez Fernández  
*La voz de la Democracia. Comportamiento político y electoral en Jaén durante la transición democrática (1976-1986)*

Juan Pedro Muñoz Buendía  
*Siles, un paseo por su historia*

José Cabrera Martos (Coor.)  
*Fruto del tiempo con nosotros. Homenaje a Manuel Urbano*

Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Coords.)  
*Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)*

La presente obra recoge los estudios que se realizaron con motivo de la exposición *Sebastianus. Pintor de Jaén*, celebrada en la catedral giennense entre diciembre de 2015 y marzo de 2016, con motivo del IV centenario del nacimiento de Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667). Pese a ser alabado por la crítica de su tiempo y por la inmediatez posterior, su figura cayó en el olvido hasta que comenzó a ser rescatada en la segunda mitad del siglo pasado. Su quehacer en Jaén, Córdoba, Sevilla y Madrid ha provocado que sus obras se encuentren repartidas por un buen número de instituciones, entre las que destaca la Catedral de Jaén, de la que fue pintor mayor. Su producción atestigua el conocimiento que tuvo no solo de los maestros españoles, sino también de los italianos, particularmente del foco napolitano. Con los trabajos recogidos en este libro se da luz sobre su trayectoria personal y profesional y se le reconoce como uno de los artistas más interesantes del siglo XVII español.



Universidad de Jaén



Instituto de Estudios Giennenses

ISBN 978-84-92876-60-0



9 788492 876600

*Sebastianus. Pintor de Jaén*  
Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)

Coordinadores:

Pedro A. Galera Andreu - Felipe Serrano Estrella

## *Sebastianus. Pintor de Jaén*

Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)



Pedro A. Galera Andreu es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Jaén y doctor por la Universidad de Granada. Ha ejercido la docencia universitaria en las Universidades de Murcia y Granada, en esta última fue decano de la Facultad de Bellas Artes. Del mismo modo ha sido también Vicerrector de Extensión Cultural en la Universidad de Jaén. Su línea de investigación gira en torno a temas del Renacimiento y Barroco, con especial atención a Jaén.

Felipe Serrano Estrella es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Jaén y doctor por la Universidad de Granada. Su investigación se ha centrado en el análisis de la promoción artística vinculada con el clero secular y las órdenes religiosas durante la Edad Moderna; asimismo, ha prestado especial atención a las relaciones artísticas entre España e Italia, para lo que ha desarrollado estancias de investigación en diversas universidades italianas. Como conservador de la Catedral de Jaén ha estudiado en profundidad su colección y a los maestros que trabajaron para ella, como Sebastián Martínez.



Instituto de Estudios Giennenses

Portada: Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista*, ca. 1655, Jaén, Santa Iglesia Catedral





*Sebastianus. Pintor de Jaén*

Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)



# *Sebastianus. Pintor de Jaén*

Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)



Coordinadores:

PEDRO ANTONIO GALERA ANDREU

FELIPE SERRANO ESTRELLA



Instituto de Estudios Giennenses

Edita: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN  
Instituto de Estudios Giennenses

- © De los textos: los autores
- © De las imágenes insertas en los textos: los autores
- © De las imágenes del catálogo: Néstor Prieto Jiménez
- © Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 16, p. 97, fig. 19, p. 101)
- © Musée du Louvre (figs. 8 y 9, p. 85)
- © Museo de Bellas Artes de Córdoba (fig. 4, p. 77, fig. 6, p. 82, fig. 7, p. 83, fig. 10, p. 140)
- © Museo de Bellas Artes de Granada (fig. 5, p. 128)
- © Museo de Jaén (fig. 15, p. 49)
- © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado (fig. 11, p. 42, fig. 15, p. 94)
- © Galleria Nazionale di Parma (fig. 13, p. 92)
- © Victoria & Albert Museum (fig. 2, pp. 154-155)
- © De la presente edición:  
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN  
Instituto de Estudios Giennenses

I.S.B.N.: 978-84-92876-60-0

Depósito Legal: J. 415 - 2016

Impreso en España • Unión Europea

COMITÉ CIENTÍFICO:

Fuensanta García de la Torre  
Guillaume Kientz  
Javier Portús  
David García Cueto  
Leticia Ruiz Gómez  
Luis R. Méndez Rodríguez

\* \* \*

COMISARIOS DE EXPOSICIÓN:

Pedro Antonio Galera Andreu  
Francisco Juan Martínez Rojas  
Felipe Serrano Estrella

\* \* \*

CATÁLOGO COORDINADORES:

Pedro Antonio Galera Andreu  
Felipe Serrano Estrella

\* \* \*

FOTOGRAFÍAS:

Néstor Prieto Jiménez

\* \* \*

REVISIÓN DE LOS TEXTOS:

Luis Francisco Rueda Galán  
Mar Rodríguez Rodríguez  
Mercedes Moreno Partal

\* \* \*

DOCUMENTACIÓN:

José Antonio Mesa Beltrán

\* \* \*

TEXTOS:

Pedro Antonio Galera Andreu  
Rafael Mantas Fernández  
Benito Navarrete Prieto  
José M.<sup>a</sup> Palencia Cerezo  
Felipe Serrano Estrella

\* \* \*

FICHAS:

P.A.G.A. (Pedro Antonio Galera Andreu)  
R.M.F. (Rafael Mantas Fernández)  
J.A.M.B. (José Antonio Mesa Beltrán)  
J.M.P.C. (José M.<sup>a</sup> Palencia Cerezo)  
L.A.P.V. (Luis Alberto Pérez Valverde)  
N.P.J. (Néstor Prieto Jiménez)  
F.S.E. (Felipe Serrano Estrella)  
L.de.U.V. (Luz de Ulierte Vázquez)

El presente trabajo se ha realizado con el apoyo de la Estructura de Investigación de la Universidad de Jaén: EI-HUM09 2017



## Presentaciones

Pasar a la historia de la literatura, la pintura y el arte en general no está al alcance de cualquiera ni tampoco depende en exclusiva del talento. Todos sabemos de grandes genios ignorados por sus contemporáneos, o ejemplos opuestos, de exitosos creadores en su época que cayeron en el ostracismo al poco de su desaparición.

La suerte, la ubicación geográfica o la capacidad mercantil de cada artista pueden resultar tan decisivos, o más, como la brillantez o el genio preclaro. No me cabe duda de que Sebastián Martínez Domedel, el pintor giennense del siglo XVII, es uno de esos artistas que, de haber contado con más apoyos, figuraría hoy entre los grandes del arte en España.

Figura primordial de la pintura barroca española, fue un maestro que tal vez por estar en la periferia, por no pertenecer a las escuelas más importantes de la época, como la sevillana o la granadina, no ha tenido el reconocimiento que merece. Al menos hasta ahora, cuando gracias a distintas investigaciones –entre las que se encuentra la realizada por Rafael Mantas que fue merecedora del Premio Cronista Cazabán del año 2014– o exposiciones como la que entre diciembre de 2015 y marzo de 2016 acogió la Catedral de Jaén, ha comenzado a ser mucho más conocido por el gran público, al menos, el de su tierra.

Este libro catálogo viene a completar esa nueva proyección de Martínez Domedel, una difusión que nos está sirviendo a los giennenses para descubrir a un gran personaje, un magnífico pintor, paisano nuestro que a partir de ahora todos los giennenses debemos reconocer y colocar en el lugar que le corresponde,

en el panteón de grandes figuras artísticas que ha dado nuestra provincia para la posteridad.

Porque si algo hemos podido comprobar con los nuevos estudios y esta exposición que han visitado más de 20.000 personas, es que Sebastián Martínez está, si no a la altura, sí cercano a las grandes figuras de la pintura barroca española, de Zurbarán, de Velázquez, de Alonso Cano, de Murillo o de Valdés Leal, la mayoría ligados a las escuelas sevillana y granadina.

Tal vez su lejanía respecto a los principales focos artísticos de la época, su pertenencia a lo que podríamos denominar como periferia artística, esté en el origen y sea la causa de que su obra y su figura no tengan tanto reconocimiento como la de los genios artísticos de este siglo. Porque en su momento, en vida, Sebastián Martínez sí que disfrutó de elogios y distinción, reflejados en testimonios contemporáneos, en el número de encargos recibidos, en ser uno de los artistas con más obras en la Catedral de Jaén y, también, cómo no, en el hecho de ser uno de los pintores de cámara en la corte real de Felipe IV.

Por tanto, es más que probable que esa admiración, ese interés por su figura, fuera decayendo paulatinamente con el paso del tiempo por la escasa información documental conocida y por la falta de investigaciones de carácter científico que estudiaran su obra. Es evidente que Sebastián Martínez no tuvo la suerte de que alguien se preocupara lo suficiente para hacer frente al escaso conocimiento existente sobre su trayectoria vital y artística, aunque en los últimos años esté cambiando esta situación e incluso el Museo del Prado adquirió en 2009 una de sus mejores obras, un San José con Niño.

Ese déficit estamos tratando de paliarlo desde la Diputación colaborando para que salgan a la luz estudios sobre su figura y exposiciones como las que refleja este catálogo, que es solo una magnífica muestra de la capacidad y categoría de este pintor que ahora reivindicamos como un destacado miembro de la pintura barroca andaluza y que se debe sumar a la extensa nómina de grandes artistas nacidos o vinculados a nuestra tierra.

Francisco Reyes Martínez  
*Presidente de la Diputación Provincial de Jaén*

El IV Centenario del Nacimiento de Sebastián Martínez Domedel (1615-1667) nos ofrece la oportunidad de profundizar en su figura y actualizar la información que hasta ahora teníamos sobre el pintor más destacado del Jaén Barroco y figura de primera línea de la pintura española.

Aclamado por sus contemporáneos, valorado positivamente en el siglo XVIII y casi olvidado en la centuria siguiente, el interés por este *Pintor insigne*, como lo llamara Antonio Palomino, surgió de nuevo en la segunda mitad del siglo pasado, aunque ha sido en los últimos quince años cuando se han realizado las investigaciones más profundas sobre su figura y su obra. En este sentido, la Universidad de Jaén ha liderado este trabajo y, en colaboración con otras instituciones, ofrece como resultados la exposición *Sebastianus. Pintor de Jaén* y el catálogo que tienen entre sus manos.

*Natural de Jaén*, como él mismo puso de relieve en numerosas ocasiones, nunca se desvinculó de su tierra pese a trabajar en diversos puntos de la península. Conocedor de la tradición pictórica española, la actualizó sabiamente a través del estudio de las corrientes europeas, particularmente italianas. Su estilo evolucionó desde el naturalismo de corte tenebrista hasta una mayor preocupación por la luz y el color, obteniendo una pintura cargada de modernidad y verdadera antesala para otros grandes maestros. Su saber hacer quedó plasmado en una extensa producción con la que satisfizo las peticiones de comitentes tan destacados como el

propio Felipe IV, el duque de Lerma y otros muchos miembros de la nobleza y el clero. No obstante, fue el cabildo de la Catedral de Jaén su gran promotor y en este templo dejó algunas de sus obras más celebradas como los *Evangelistas* de la capilla de la Virgen de los Dolores o el *Martirio de San Sebastián*.

El éxito de este proyecto se debe tanto a los investigadores implicados en él como a la colaboración entre diversas instituciones. La Fundación de la Caja Rural, el Cabildo Catedralicio, la Diputación Provincial y nuestra Universidad se han unido para ofrecer a la sociedad el conocimiento generado sobre este insigne giennense. De este modo, además de las investigaciones que se recogen en este catálogo, el público puede disfrutar de una buena selección de sus obras que se presentan en un magnífico estado de conservación.

Juan Gómez Ortega  
*Rector Magnífico de la Universidad de Jaén*

En este IV centenario del nacimiento del pintor de Jaén Sebastián Martínez Domedel, no podíamos dejar pasar la oportunidad de dar a conocer la obra de este gran pintor Barroco. Por un lado, a través de esta exposición que reúne una selección de obras del autor giennense, junto a otras de pintores coetáneos que sin duda influenciaron su obra y por otra, con este catálogo que no solo aglutina las obras expuestas, sino que nos acerca desde diversas perspectivas a la persona y a su obra.

Nuestra Fundación ha conocido la calidad de la obra de *Sebastianus* y su trayectoria artística mediante la invitación que se nos hizo desde el Cabildo de la Seo giennense para financiar la restauración de los bellísimos evangelistas de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral giennense, en los que el tiempo y la mano del hombre habían provocado la pérdida de su belleza original, recuperada con la magistral intervención de su restaurador Néstor Prieto. Junto a la también recién descubierta y restaurada *Inmaculada* del Seminario (última obra hallada de nuestro pintor en Jaén) en colaboración con la Fundación Caja Rural de Jaén y el Obispado. Así como, la tabla de la puerta del Sagrario del Santo Rostro del Retablo Mayor restaurada por la Asociación de Amigos de las Catedrales de Jaén y Baeza. Estas restauraciones han generado la recuperación de seis obras de Martínez, seguramente la puesta en valor de obras de un solo pintor más importante llevada a cabo en nuestra provincia.

Así, la exposición y el catálogo nos ayuda a conocer quiénes fueron sus maestros, entre los cuales destaca el cordobés Antonio del Castillo de quien podemos descubrir a simple vista la influencia en Martínez, pero también poner a su lado a pintores de su época a los que seguramente no conoció personalmente, como José de Ribera o Juan de Sevilla, quienes junto al resto de los pintores barrocos del momento, indudablemente influenciaron su pintura, la ampulosidad de las telas, el movimiento de sus personajes y los propios cánones estéticos de la época.

Estamos convencidos de que Sebastián Martínez debe ser reconocido como uno de los grandes pintores de Jaén del siglo XVII, indudablemente ayudado por las circunstancias históricas de su momento vital, que coincide con el comienzo del amueblamiento de la Catedral, dándole la oportunidad para que él fuera el pintor encargado de suministrar un importante número de obras, las cuales debemos destacar por su calidad y su importancia dado que parte de las mismas componen el retablo mayor.

Por último, me gustaría dar las gracias al Cabildo de la Catedral y al Obispado de Jaén que nos han dado la oportunidad de colaborar en la recuperación de obras, con los convenios de colaboración que se han suscrito para acometer las labores de restauración. Así como, a la Diputación de Jaén a través de su Instituto de Estudios Giennenses y la Universidad de Jaén quienes han colaborado en que la exposición y el catálogo hayan sido una realidad en este IV centenario del nacimiento del pintor. Y cómo no, al Archivo Histórico de Jaén, al Museo de Bellas Artes de Córdoba, la Colegiata de Osuna, las Madres Dominicas del convento de Santa María de Gracia de Córdoba y la Universidad de Granada que nos han cedido obras de sus colecciones, para que esta exposición sea una realidad, la cual nos ayudará a todos a conocer y profundizar en la obra de Sebastián Martínez Domedel, pintor de Jaén.

José Luis García-Lomas Hernández  
*Presidente Fundación Caja Rural de Jaén*

Si hay algún artista al que le cuadre con todo derecho la denominación de *pintor de Jaén* en la época moderna, éste es, sin duda, Sebastián Martínez Domedel (Jaén, ca. 1615 - Madrid, 1667). Personaje de vida azarosa, oscurecida en muchos de los episodios que la conformaron, Sebastián Martínez no ha sido objeto de un estudio sistemático, que analice en profundidad su rica obra y la sitúe con equidad en el rico y complejo panorama de la pintura española del XVII. Los estudios publicados hasta la fecha adolecen, en cierta medida, de limitarse a ser aproximaciones parciales a la pintura de *Sebastianus*, como el pintor firmaba sus obras. Se le ha calificado de irregular en su estilo, no se ha establecido con claridad su formación artística, e incluso, a partir de una valoración incorrecta, no se han reconocido los justos e innegables valores estéticos que encierra su producción pictórica.

La celebración del IV centenario del nacimiento de Sebastián Martínez Domedel ha propiciado la celebración de la exposición *Sebastianus. Pintor de Jaén*, que ha recogido un selecto grupo de obras tanto del artista jaennense como de otros coetáneos suyos, lo que ha permitido enmarcar su aportación artística en el amplio contexto de la pintura barroca de la época, permitiendo así evidenciar influencias y contrastes con obras de Antonio del Castillo y José de Ribera, por ejemplo.

El proceso de restauración a que han sido sometidos varios lienzos de *Sebastianus*, como los cuatro evangelistas de la capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén, y la Inma-

culada del Seminario Diocesano de la misma ciudad, llevado a cabo gracias al generoso patrocinio de la Fundación Caja Rural de Jaén, ha permitido sacar a la luz la innegable maestría de Sebastián Martínez y su peculiar lenguaje pictórico, plasmado también en otra de las obras expuestas, la puerta de la urna del Santo Rostro, que ha recuperado su esplendor original gracias también a un laborioso proceso de restauración financiado por la Asociación de Amigos de las Catedrales de Jaén y Baeza.

Esta exposición, realizada gracias a la generosa y positiva colaboración de diversas instituciones –Cabildo Catedral y Obispado, Fundación Caja Rural, Universidad y Diputación Provincial–, sin duda servirá como punto de partida para una mejor, más ajustada y real valoración de la obra de Sebastián Martínez Domedel, sacando de la bruma del olvido su interesante figura y luchando contra los juicios parciales que sobre él se han vertido.

Francisco Juan Martínez Rojas  
*Vicario General de la Diócesis de Jaén*  
*Deán-Presidente del Excmo. Cabildo Catedral*

# Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca española<sup>1</sup>

BENITO NAVARRETE PRIETO

Sebastián Martínez (ca. 1615-1667) es, sin duda, uno de los pintores más olvidados de nuestro Siglo de Oro, además de ser uno de los más interesantes artistas que quedan todavía por estudiar para poder perfilar el importante foco pictórico que se desarrolla entre Jaén, Córdoba y Granada. Prueba evidente del aprecio que en su tiempo se tenía a este artista son las páginas que le ha dedicado la historiografía artística resaltando siempre su vinculación con la corte, pues consiguió entrar en contacto con Felipe IV e intentó ser su pintor y precisamente la *Santa Catalina* que adquirió el Museo de Jaén es una obra crucial en este aspecto para demostrar las relaciones con la corte, aspecto sobre el que volveremos. Fue Palomino quien nos dice que:

«Fue natural y vecino de la ciudad de Jaén, fue pintor insigne, y por una manera muy caprichosa, extravagante, y rara; pero con buen gusto, y corrección, y con gran templanza, y vagueza de términos como lo acreditan repetidas obras, que tiene en aquella ciudad, públicas y particulares; especialmente las del patio de la Compañía de Jesús; y entre otras un gran cuadro del Martirio de San Sebastián de la Iglesia Mayor, cosa admirable, en lo historiado, caprichoso, y bien observado de luz»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto corresponde a la conferencia impartida en el Instituto de Estudios Giennenses titulada «Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca española» y pronunciada el 27 de Mayo de 2010 por encargo del Dr. Pedro Galera Andreu a quien agradezco su confianza.

<sup>2</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 948.

Ceán Bermúdez en su *Diccionario biográfico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* publicado en 1800 nos informa que el artista había nacido en Jaén en 1602, aprendiendo su arte en Córdoba con un discípulo de Pablo de Céspedes, pasando posteriormente a Jaén y en 1660 a Madrid, donde a la muerte de Diego Velázquez, Felipe IV llegó a nombrarle pintor real, falleciendo en 1667.

Uno de los aspectos más controvertidos ha sido precisamente la fecha de su nacimiento pues Enrique Romero de Torres creyó en 1913 descubrir la partida de bautismo del artista en la parroquia de San Ildefonso de Jaén en 1599, identificándolo con un homónimo: Sebastián Martínez hijo de Juan Martínez y de Isabel de Torres, por lo que durante bastante tiempo se creyó que ésta era su fecha de nacimiento y que fue por lo tanto estricto contemporáneo de Velázquez. Sin embargo gracias a las investigaciones de Cañada Quesada<sup>3</sup> publicadas en 1991, sabemos que sus progenitores fueron Bartolomé Díaz Domedel y María Domedel, padres de una numerosa familia de la que el mayor era precisamente Sebastián. Esta confirmación ha permitido desvincular a la anterior persona de nuestro artista. Sus hermanos nacieron entre 1623 y 1641, por lo que nuestro pintor debió hacerlo entre 1615 y 1623. La primera noticia documental segura hallada sobre el pintor es de 1636 y se debe nuevamente al investigador Cañada Quesada<sup>4</sup> relativa al matrimonio de Sebastián Martínez con Catalina de Orozco, avicinándose en una casa de la calle Mesones de Jaén, morada que sería la definitiva de Martínez el resto de su vida, teniendo un hijo varón, Diego que escogió la vida religiosa. También se ha documentado la adopción de una niña, Juana de la Peña, natural de Bailén, cuando ésta contaba 7 años y que tras la muerte de la esposa de Martínez en 1655, se convirtió en la pareja del pintor<sup>5</sup> con la que tuvo cinco hijos naturales, de los que sobrevivieron

---

<sup>3</sup> CAÑADA QUESADA, Rafael, «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez», *Senda de los Huertos*, 21, 1991, pp. 27-32.

<sup>4</sup> CAÑADA QUESADA, «Nuevas noticias...», pp. 27-32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 27-32.

tres: Juan, Sebastián y Manuela, reconocidos por el pintor en sus últimos días de vida. El primero de ellos Juan no residió en el domicilio familiar sino en el de unos vecinos probablemente por no evidenciar el escándalo en fechas tan tempranas que incluso fue censurado en su época por el prior de San Ildefonso como recuerda Lázaro Damas<sup>6</sup>. El nacimiento de su hijo Juan se produjo durante uno de los viajes de Sebastián Martínez, y según narra en uno de los documentos aportados por Cañada Quesada «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». Aunque Martínez siempre supo del paradero de su hijo parece ser que nunca se atrevió a reclamarlo por vía judicial para no hacer ver este escándalo de su relación con su hijastra Juana de la Peña, algo que no pasó desapercibido en Jaén. El resto de sus hijos optaron por la vida religiosa. Martínez murió en Madrid el 30 de octubre de 1667 enfermo de paludismo, solo y en el denominado Mesón Nuevo, donde vivía de forma transitoria. Todo ello revela por tanto una complicada y azarosa existencia, que con ayuda de los documentos conocidos se puede trazar con suficiente detalle; un perfil bastante complejo y repleto de circunstancias vitales que definen una personalidad un tanto despreocupada hacia su círculo más íntimo pues se casó por poderes al final de su vida con su hijastra Juana de la Peña, documento éste publicado en 1973 por Manuel Capel Margarito<sup>7</sup>.

En lo que respecta a su formación artística habría que situar primeramente a la ciudad de Córdoba como el lugar donde comienza a formarse como pintor, lugar en el que hubo de coincidir en algún momento con un artista de la misma edad que recorrió una evolución estilística casi paralela, como es Antonio del Castillo y Saavedra, artista con el que en ocasiones se le ha confundido por compartir afinidades estilísticas, exis-

---

<sup>6</sup> LÁZARO DAMAS, Soledad, «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1994, p. 300.

<sup>7</sup> CAPEL MARGARITO, Manuel, «Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, 1973, pp. 9-25.

tiendo en algunas de sus obras y dibujos problemas atributivos todavía no resueltos<sup>8</sup>. Aunque Ceán Bermúdez menciona que se formó en Córdoba con un discípulo de Pablo de Céspedes, a día de hoy no sabemos realmente quien fue este pintor, aunque algunos historiadores<sup>9</sup> han sugerido el nombre de Juan Luis Zambrano quien fue colaborador de Zurbarán en el conjunto de la Merced calzada de Sevilla, falleciendo después de 1634. Recientemente<sup>10</sup> también se ha propuesto el nombre de Cristóbal Vela Cobo (1588-1651), circunstancia bastante lógica al ser el pintor local más conocido que desarrolló su carrera entre Jaén y Córdoba justo en los años en los que Martínez inició su aprendizaje. Al casarse en 1636, la formación hubo de concretarse antes, entre 1630 y 1635. En estos momentos en Córdoba también se encontraba Antonio del Castillo<sup>11</sup> que comenzaba a desarrollar un estilo propio gracias a la huella dejada tanto por Céspedes como por Zambrano. Por otro lado, en un jugoso y sustancioso artículo, María Soledad Lázaro Damas<sup>12</sup> se planteaba la posibilidad de que la primera formación de Martínez se hiciera en Jaén, ciudad en la que en esas fechas había un pequeño grupo de artistas tardomanieristas con vinculaciones con Granada y que atendían las necesidades locales y provinciales de pintura religiosa.

El prestigio de Martínez fue creciendo poco a poco en la ciudad pero también en la vecina Córdoba para la que trabajó en varias ocasiones. En Jaén, en 1640, se le califica de maestro del arte de la pintura y de «maestro insigne» y al poco tiempo comienza a acoger en su obrador a aprendices como Francisco

---

<sup>8</sup> Algunas de estas propuestas han comenzado a ser formuladas por PALENCIA CERREZO, José María, «Sebastián Martínez, el gran desconocido», *Ars Magazine*, 10, 2011, pp. 102-114.

<sup>9</sup> VALVERDE MADRID, José, «Artistas giennenses en el barroco cordobés», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 33, 1962, p. 16.

<sup>10</sup> PALENCIA CERREZO, «Sebastián Martínez...», p. 104.

<sup>11</sup> Para la formación de Castillo y las concomitancias con el arte de Sebastián Martínez véase NANCARROW, Mindy y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Antonio del Castillo*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2004, pp. 107-117.

<sup>12</sup> LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», pp. 301-302.

Santo de 17 años<sup>13</sup> y en 1652 el profesor Pedro Galera<sup>14</sup> le ha documentado como activo en Jaén en relación a la media naranja del crucero catedralicio que trataba de cerrar Juan Aranda Salazar. Su actividad y reconocimiento le llevaron a trabajar también en la provincia de Sevilla y concretamente en Marchena pues como ha documentado Juan Luis Ravé<sup>15</sup> el 11 de octubre de 1653 el duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León, hacía un «libramiento de 2000 reales de vellón a favor de Sebastián Martínez, pintor de Jaén, a cuenta de los seis mil en que se concertó un cuadro de pintura para el retablo principal del convento de los capuchinos de esta mi villa de Marchena» con el tema de los Ángeles Custodios y que desgraciadamente no se ha conservado. Se registran más pagos para esta obra correspondientes al 1 de abril de 1654 y una última cantidad se libra el 6 de octubre de 1655 por el cuadro que ha hecho. Para toda esta labor debió de necesitar a oficiales y aprendices que muy probablemente seguirían el estilo propio naturalista de los primeros años del artista con claras reminiscencias con el arte de Castillo. En este sentido creemos que para conocer su estilo juvenil resultan sumamente esclarecedoras las aportaciones de Palencia Cerezo relativas al apostolado que se conserva en el Museo Diocesano de Córdoba con la firma «Sebastianus» que solía emplear en su juventud y donde se manifiestan claramente sus tipos tan personales, su iluminación y los personajes barbados<sup>16</sup>. En estas obras practica un estilo híbrido entre Antonio del Castillo y Juan de Valdés Leal, con una vocación claramente naturalista gracias a la cual se puede identificar un grupo de pinturas precisamente de este periodo cercano a los años 1645-1655 y en el que habría que incluir el *San Lucas pintando a la Virgen* desaparecido en 1936 de la iglesia de la Asunción de

---

<sup>13</sup> Ibídem, p. 304.

<sup>14</sup> GALERA ANDREU, Pedro, «Juan de Aranda Salazar, un epígono del clasicismo en la Baja Andalucía», *Atrio*, 10-11, 2005, pp. 17-26.

<sup>15</sup> RAVÉ PRIETO, Juan Luis, «Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la Villa de Marchena durante la Edad Moderna», en *XIV Jornadas de Historia sobre Marchena*, Marchena, 2008, pp. 31 y 32.

<sup>16</sup> PALENCIA CERESO, José María, «En busca de "Sebastianus". La autoría del misterioso apostolado del Museo Diocesano», *Diario de Córdoba*, 26-2-1989, pp. 36-37.

Bedmar (Jaén)<sup>17</sup>. Conviene señalar que cuando Palencia Cerezo publicó este apostolado llegó a situarlo en el decenio de 1630, por tanto se tratarían de las primeras obras de Martínez, algo un tanto excesivo a nuestro parecer. Creo que lo más correcto, dada su relación con el apostolado que estuvo en los Jesuitas de Jaén, sería retrasar su datación hacia 1645. De los lienzos conservados en el patio de los Jesuitas desgraciadamente nada se conserva pero también sabemos, gracias al importante artículo de María Soledad Lázaro Damas, que fueron muy elogiados en su tiempo aunque ni Ponz en el XVIII ni Ceán en 1800 los vieron porque ya habían desaparecido. Pertenecieron a Diego Fernández de Moya Cachiprieto, caballero de la orden de Calatrava, y veinticuatro de la ciudad de Jaén, quien debido a problemas de tipo económico, empeñó parte de su pequeño patrimonio pictórico, heredado y adquirido en vida y en su testamento redactado en 1688 declara haber empeñado «catorce lienzos de mano de Sebastián Martínez que representaban a un apostolado completo incluyendo a Cristo y a la Virgen, todos ellos de cuerpo entero y hechos del natural cada uno de los cuales medía dos varas y media de largo por siete cuartas de ancho y colgaban en el Colegio de la Compañía de Jesús, ordenando que fueran desempeñados»<sup>18</sup>. Es muy probable como también ha planteado José María Palencia que este apostolado sea el que actualmente se encuentra en el Museo Diocesano de Córdoba con firma en alguno de los lienzos «Sebastianus», firma que coincide con la del *San Juan Bautista* adquirido hace unos años por el Museo de Jaén. El apostolado de Martínez en Córdoba solo conserva diez obras y han llegado hasta nosotros también unas copias realizadas por fray Jerónimo Espinosa en 1767, suponiéndose que pudieron haber sido hasta trece lienzos contando por tanto también con el Salvador y María.

El apostolado que le atribuyera Capel Margarito y que conserva el Museo de Bellas Artes de Granada en sus almacenes<sup>19</sup> no puede vincularse con nuestro artista y guarda en cambio mayor

---

<sup>17</sup> Obra dada a conocer por PALENCIA CEREZO, «Sebastián Martínez...», p. 104.

<sup>18</sup> LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», pp. 312-313.

<sup>19</sup> CAPEL MARGARITO, «Pintura dispersa...», pp. 26-31.

vinculación con la obra del pintor madrileño Antonio Arias. Este apostolado sigue estampas flamencas, pero su deficiente estado de conservación impide una atribución clara. Mucho más seguro de atribución es el *Santo Tomás* de la colección Granados y la cabeza de *San Judas* de la misma colección en la que se advierten unos empastes sólidos y ricos en materia pictórica bastante diferentes a los que emplea en su obra posterior y que definen muy bien la pintura de esta época. Incluso ha llegado a confundirse con la del denominado por Longhi «Maestro del Juicio de Salomón» ahora identificado con el joven Ribera y perfectos ejemplos de su estilo de los años de 1640-1650. Muchas obras de este momento encuentran claros paralelos con el apostolado del Museo Diocesano de Córdoba que sin duda ha sido clave para atribuirle las obras que situamos en estos años como el citado *San Judas* y el *Santo Tomás* de la Colección Granados<sup>20</sup>. Precisamente correspondiente a este periodo naturalista de los años de 1640-1645 podemos atribuirle ahora un monumental *San Pedro* (fig. 1) que compareció en el mercado de arte de Dinamarca con atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo<sup>21</sup>. La monumentalidad de las telas del apóstol y sobre todo su modelo de cabeza barbada no ofrecen muchas dudas sobre la autoría a Sebastián Martínez de este lienzo en directa relación con las obras de su juventud, como igualmente sucede con la cabeza de apóstol *Santiago el Mayor* que compareció en la sala de subastas Segre de Madrid con correcta asignación al pintor<sup>22</sup> (fig. 2) y donde se perciben los característicos empastes sonrosados propios de su obra juvenil. Otra obra donde se advierte ese

---

<sup>20</sup> Véase para estas obras el estudio de PALENCIA CERREZO, José María y DEL CAMPO, Javier en *Espíritu Barroco. Colección Granados*, cat. exp., Burgos, Caja Burgos, 2008, pp. 94-95 para el *Santo Tomás* y el *San Judas Tadeo*, pp. 96-99.

<sup>21</sup> Bruun Rasmussen, *Danish and International paintings*, 28 de noviembre de 2001, lote n.º 287, Sebastián de Herrera Barnuevo, *San Pedro*, 130 x 96 cm. El hecho de estar atribuido a Sebastián de Herrera Barnuevo nos hace pensar si pudiera estar firmado como «Sebastianus» y propiciar esto la confusión con Sebastián de Herrera Barnuevo. Solo consta en la ficha catalográfica que presentaba unas marcas de colección «R.H.». Agradezco a la Sra. Lene Sobo la fotografía de esta obra que publicamos ahora.

<sup>22</sup> Subastas Segre, *Subasta de Diciembre. Pintura*, 15 de diciembre de 2009, lote n.º 36. Agradezco a Roberto Alonso Moral el conocimiento de esta obra y la fotografía que publicamos.



Figura 1.-Sebastián Martínez Domedel, *San Pedro*, 130 x 96 cm, ca. 1645, Dinamarca, colección privada. Cortesía Bruun Rasmussen.



Figura 2.–Sebastián Martínez Domedel, *Santiago el Mayor*, 40,5 x 29,5 cm, ca. 1645-1650, colección privada.

mismo cromatismo y similares modelos es en los monumentales *Santos Juanes* (fig. 3) que pasaron por el mercado de arte madrileño y que demuestran igualmente un punto de contacto con el arte de Castillo. Precisamente este lienzo está en directa relación en cuanto al tipo de composición de las figuras sedentes con un dibujo de *San Andrés* que hemos localizado recientemente en el gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi y que se puede vincular a la producción gráfica de Martínez<sup>23</sup> (fig. 4). Esta hoja es nuevamente testimonio de lo cerca que está el artista del maestro cordobés y lo difícil que es en muchas ocasiones atribuirle con seguridad dibujos. Aquí por ejemplo advertimos ciertas diferencias con respecto a Castillo, aun partiendo de sus esquemas presentes en algunas de las figuras del apostolado Colomer. Nos referimos por ejemplo a la mayor desproporción en las manos, unos trazos con la caña más alargada y gruesa, y sobre todo el rostro completamente afín a alguno de los apóstoles cordobeses.

La huella de los dibujos de Castillo también se percibe en el modelo de cabeza barbada empleada para el sayón del *Martirio de San Crispín y San Crispiano* de Martínez conservado en el Palacio Episcopal de Jaén y testimonio de obra de juventud<sup>24</sup>.

Muy probablemente por estas fechas se situarían los primeros encargos de Martínez en Jaén en los que hizo gala de ese lenguaje naturalista aprendido seguramente en Córdoba, tal y como ponen de manifiesto los *Evangelistas* de la capilla de la Virgen de los Dolores que fueron reubicados en el siglo XVIII

---

<sup>23</sup> Se trata de una hoja representando a *San Andrés*, pluma de caña de tinta parda, con trazos de lápiz negro sobre papel verjurado; recortado y silueteado y pegado a un segundo soporte, dimensiones de la figura recortada: 223 x 175 mm y del segundo soporte: 269 x 191 mm. Donación de Emilio Santarelli, 1866. Gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi, inv.<sup>o</sup> n.º 6775S. La atribución de este dibujo forma parte del proyecto de investigación dirigido por nosotros y por encargo de la Fundación Mapfre y el Gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi. Agradezco muy sinceramente a Pablo Jiménez de la Fundación Mapfre su encargo y a Marzia Faietti y Giorgio Marini su ayuda en Florencia.

<sup>24</sup> MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez» en LÓPEZ CALDERÓN, Carmen et alii (coords.), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, I, p. 393, fig. 2.



Figura 3.-Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Bautista y San Juan Evangelista*,  
106 x 124 cm, ca. 1650.



Figura 4.–Sebastián Martínez Domedel, *San Andrés*, pluma de caña de tinta parda con trazos de lápiz negro sobre papel verjurado, 223 x 175 mm, Florencia, Uffizi, Gabinete de dibujos y estampas, invº n.º 6775S.

cuando se instituyó la capilla, alhajada con obras de la Catedral y que a nuestro entender han de ser de fechas cercanas a 1655<sup>25</sup>. En estas cuatro pinturas que ya suscitaron el interés de Romero de Torres<sup>26</sup> situándolas en el círculo de Herrera «el Viejo», se advierte la fuerza expresiva de su lenguaje visible especialmente en el *San Lucas* y *San Marcos*. La fortuna de estas composiciones queda constatada por las réplicas o versiones, algunas autógrafas y otras sin duda de taller, que salieron de su obrador como la que compareció en el mercado de arte madrileño en 2001 y que tuvimos ocasión de estudiar directamente<sup>27</sup>. De mucha mayor calidad son en cambio los evangelistas conservados en el crucero de la Catedral de Segovia que descubren todo el potencial e ímpetu naturalista que presenta la obra del pintor giennense cuando pinta en solitario. Esas calidades son elevadas en el *San Lucas* (fig. 5) que tras la restauración a la que fue sometido en el año 2003<sup>28</sup> permitió valorar la maestría de los libros que se amontonan sobre el escritorio y los contrastes lumínicos tan violentos que permiten acentuar la intensidad del rostro, manos y pies del evangelista. Lo mismo apreciamos en el *San Mateo* (fig. 6), especialmente en sus

---

<sup>25</sup> Para la historiografía y fortuna crítica de estos evangelistas véase SERRANO ESTRELLA, Felipe en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 162-171.

<sup>26</sup> ROMERO DE TORRES, Rafael, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*, Jaén, 1913, I, p. 207.

<sup>27</sup> Comparecieron en venta pública en la sala Finarte de Madrid el 30 de mayo de 2001. Se trata de copias del obrador de Sebastián Martínez correspondientes a los evangelistas *San Mateo* y *San Juan*, respectivamente lotes 39 y 40 con dimensiones 215 x 150 cm.

<sup>28</sup> La obra de dimensiones 211 x 145 cm fue restaurada por Caja Segovia y publicada como anónimo español del siglo XVII por Juan Manuel Santamaría López en *Caja Segovia Restaura*, bajo el comisariado de SANTAMARÍA LÓPEZ, Juan Manuel y SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos, cat. exp., Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2006, pp. 162-163. Agradezco la gentileza de Antonio Franco Tejedor, subdelegado de Patrimonio Diocesano de Segovia su ayuda e información sobre esta exposición y la orientación para obtener imagen de la pintura que fue restaurada en el taller de Joaquín Cruz Solís, a quien agradezco también la información e imágenes de la obra. Agradezco igualmente a José Antonio Velasco Pérez, deán-presidente de la Santa Iglesia Catedral de Segovia las facilidades para poder estudiar las obras. El *San Lucas* y *San Mateo* se encuentran en el crucero de la Catedral antes de la entrada a la capilla del Sagrario. Los otros dos se localizan en los depósitos de la Catedral debido a problemas de conservación.



Figura 5.-Sebastián Martínez Domedel, *San Lucas*, 211 x 145 cm, ca. 1650-1655, Segovia, Santa Iglesia Catedral. Cortesía Antonio Franco Tejedor.



Figura 6.--Sebastián Martínez Domedel, *San Mateo y el ángel*, 211 x 145 cm, ca. 1650-1655, Segovia, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Manuel García Luque.

telas en las que se aprecian unos plegados de fuerte plasticidad y de gran efecto que denotan la maestría del artista para el tratamiento de las telas e incluso del libro que aparece abandonado sobre una roca y en el que sostiene el evangelista en sus piernas mientras que el ángel le mira y señala con el dedo. Es precisamente en estos registros en los que comenzamos a percibir la característica pincelada prieta en la que destacan sus cualidades a la hora de pintar las venas, tendones, articulaciones y tonalidades tostadas que sitúan a Martínez dentro de la senda de ese conjunto de artistas que formaron parte de lo que Elías Tormo denominó «la veta brava de la pintura española».

Precisamente en esta órbita de obras en las que el desgarró y los tipos barbados son la carta de naturaleza, en fechas muy recientes y ya en pruebas este trabajo, ha comparecido en el mercado de arte suizo<sup>29</sup> una *Muerte de Abel* (figs. 7, 7.1, 7.2) con atribución a la escuela española de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Se trata sin duda de una auténtica obra maestra de Sebastián Martínez de los años centrales de su carrera de hacia 1650-1655 y donde los elementos concomitantes con Antonio del Castillo se mezclan con los recuerdos de lo que comenzaba a hacer Valdés Leal en Córdoba y que por lo inédito de su iconografía, nos muestra los registros tan extraños y singulares a los que el giennense nos tiene acostumbrados y que dan prueba de su talento artístico. Una pintura en la que se aprecian sus característicos empastes de materia pictórica en las barbas de Adán y las entonaciones cerúleas del cuerpo muerto de Abel y el de Eva que se abraza a su cabeza sin vida y ensangrenada. La materia que aquí aparece es la que muchos años después reaparece más sedosa y desecha en las figuras de Adán y Eva

---

<sup>29</sup> La obra compareció en Piguët, Hôtel des Ventes Genève, Ginebra, 9 de marzo de 2016, lote 956, École espagnole (fin XVIIe-début XVIIIe s.), *La mort d'Abel*, huile sur toile, 206 x 161 cm. Procedencia: Colección M. Flandin Pardo; Hôtel des Ventes de Tours, 19 de nov., 1953, n° 1 (Colección Dr. Carvallo); Fundación Suiza. En el archivo fotográfico Mas se conserva antigua fotografía en blanco y negro de esta obra que conocemos gracias al archivo fotográfico de Alfonso E. Pérez Sánchez y que tiene como referencia del Archivo Mas: n° G-36523. En ese momento figuraba en la colección Simonsen de Sao Paulo (Brasil).

bajo la Inmaculada que procedente de la iglesia de Santa Cruz se conserva en la Catedral de Jaén.

Para poder realizar las versiones y réplicas de este tipo de composiciones como los anteriormente estudiados evangelistas, que como vemos comenzaban a cobrar fortuna, Martínez debió de contar con un cierto número de aprendices y oficiales.

Palomino da el nombre de otro de ellos al margen del citado Francisco Santo que sí ha sido conocido por su actividad artística, y es el granadino Antonio García Reinoso (1623-1677) quien informó a Palomino –al que conoció– de las noticias de Sebastián Martínez. Reinoso desempeñó su actividad entre Andújar, Linares, Martos y Córdoba. Esto puede confirmar la suposición bastante posible de Lázaro Damas de que Reinoso se formara con Martínez en Jaén, donde establecería su obrador. Esta circunstancia es bastante verosímil y queda confirmada por los nuevos dibujos que hemos conseguido identificar en los Uffizi y que nuevamente arrojan luz sobre el complicado entramado atributivo Castillo-Martínez-García Reinoso.

De las noticias proporcionadas por Reinoso sobre la actividad de su maestro, nos interesa especialmente resaltar tanto las obras que le atribuye como su estancia en la corte. De sus obras cita algunos cuadros en el patio del Colegio de Jesuitas de Jaén y Ceán Bermúdez, siguiendo a Palomino, menciona también como suyos el *San Sebastián* y la *Concepción* que se conservan en la Catedral, obras que hasta hace poco eran de las pocas seguras de Martínez y que constituyen la cima de su arte en muchos aspectos, tanto por la complejidad iconográfica como por el sabio aprovechamiento de las fuentes italianas. Palomino refiere también algunas obras en Lucena y cinco cuadros que se encontraban en el convento del Corpus Christi de Córdoba: *Nacimiento*, *San Jerónimo*, *San Francisco*, *Concepción* y un *Crucificado*. Estas obras fueron también citadas y confirmadas como de Martínez por Antonio Ponz en su *Viaje de España*, ubicándolas en su retablo mayor, aunque posteriormente Rafael Ramírez de Arellano en su inventario-catálogo de 1904 las sitúa distribuidas por la iglesia. Desgraciadamente este conjunto se desmembró cuando las



Figura 7.–Sebastián Martínez Domedel, *La muerte de Abel*, 206 x 161 cm, ca. 1650-1655, Ginebra, Hôtel des Ventes. Cortesía Antoine Cahen.



Figura 7.1.–Sebastián Martínez Domedel, detalle de la cabeza de Adán en *La muerte de Abel*, Ginebra, Hôtel des Ventes. Cortesía Antoine Cahen.



Figura 7.2.–Sebastián Martínez Domedel, detalle de Eva y Abel en *La muerte de Abel*, Ginebra, Hôtel des Ventes. Cortesía Antoine Cahen.



Figura 8.-Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco y el Ángel*, 1655-1660, Córdoba, Monasterio de Santa María de Gracia.

monjas vendieron el convento e incluso una de las obras de esta serie, *San Jerónimo* concretamente, fue vendido a un anticuario de Madrid que incluso llegó a exponerlo en Feriarte, colaborando así en la pérdida de un patrimonio cultural tan relevante<sup>30</sup>. Tres de las pinturas de este conjunto: *El Nacimiento*, el *San Francisco* y la *Inmaculada Concepción* se conservan todavía en el nuevo monasterio de Santa María de Gracia que fundaron las mismas monjas a las afueras de Córdoba. Fueron cuidadosamente restauradas en Cazorla y gracias a este trabajo lucen actualmente en todo su esplendor (fig. 8). Todas ellas debieron de ser pintadas en torno a 1655-1660 antes de la marcha de Martínez a Madrid pues en ellas se advierten todas las características del estilo y técnica citadas por Palomino cuando documenta su viaje a la corte:

«Vino a Madrid habiendo muerto D. Diego Velázquez y el Señor Felipe IV le hizo su pintor, no obstante dijo su Majestad, 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. Y sucedió que pintando un día en Palacio y estando sentado, llegó el Rey por detrás, cogiéndole descuidado; y habiendo él conocido a su Majestad, levantábase para hacer el debido acatamiento, y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros, diciéndole: «Estate quedo Martínez», y él desde entonces, venerando esta honra, acostumbó a poner en sus obras «Martínez fecit», que antes ponía su nombre entero, pero yo extraño mucho no haber visto pintura suya alguna en los sitios reales, que los conozco muy bien; sí que entre particulares he visto algunas, y discurro, que sería por haber vivido poco en esta Corte. Hizo también países con excelencia, y yo vi uno en poder de D. Antonio García Reinoso (discípulo suyo y de quien adquirí estas noticias) que era una Aurora cosa superior»<sup>31</sup>.

Son sobre todo las obras del antiguo monasterio del Corpus Christi hoy en el de Santa María de Gracia de Córdoba, las cuales

---

<sup>30</sup> Para el estudio de este conjunto y el conocimiento del San Jerónimo vendido véase el importante trabajo de PÉREZ LOZANO, Manuel, «La pintura en el antiguo convento» en VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.), *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 251-257.

<sup>31</sup> PALOMINO, «El museo pictórico...», p. 948.



Figura 9.—Sebastián Martínez Domedel, *San Ignacio*, 190 x 120 cm, ca. 1659-1660, Granada, Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.



Figura 10.—Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier*, 190 x 120 cm, ca. 1659-1660, Granada, Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.

demuestran las palabras de Palomino: los contornos indefinidos y el estilo suelto y vibrante que anuncia el barroco neoveneciano. Estos lienzos evidencian tanto la huella de Antonio del Castillo como de Alonso Cano y la concomitancia estilística en algunos aspectos con Valdés Leal, lo que dota de un gran interés a este conjunto pictórico cordobés<sup>32</sup>. Íntimamente relacionado con este grupo se encuentra el soberbio *San Francisco recibiendo la ampolla del ángel* firmado por el artista y conservado en el Colegio Alberoni en Piacenza (Italia) y que hemos podido conocer gracias al artículo que le ha dedicado al artista Palencia Cerezo<sup>33</sup> descubriendo la absoluta sintonía cronológica y estilística con las pinturas cordobesas. Por esas fechas Martínez y su obrador debieron atender la demanda de la provincia de Jaén gracias a los encargos para diferentes fundaciones religiosas y que testimonian la fama y prestigio alcanzado por su obra, y su consideración como el pintor más influyente en la zona. Así fue como el jesuita Diego Luis de Sanvitores recibió del cardenal Sandoval en Toledo 100 pesos (800 reales) para viajar a Indias, entregando este dinero el jesuita a su hermano José de Sanvitores para el encargo de dos lienzos de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* que deberían ser colocados en la iglesia de Cabra de Santo Cristo<sup>34</sup> (figs. 9 y 10). El encargo sería hecho a Martínez por José de Sanvitores entre 1659 y 1660 por lo que coincide con las fechas que damos a estos lienzos<sup>35</sup> que posteriormente fueron vendidos ilegalmente por el

---

<sup>32</sup> Para el estilo de Martínez y la repercusión de otros artistas véase el trabajo de MANTAS FERNÁNDEZ, «Claves estilísticas...», pp. 389-406.

<sup>33</sup> PALENCIA CEREZO, «Sebastián Martínez...», p. 107.

<sup>34</sup> Agradezco a Lázaro Gila Medina esta información procedente de la biografía del jesuita GARCÍA, Francisco, *Vida y Martirio del Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús*, Madrid, Juan García Infanzón, 1683, p. 88-89, conservada en la Biblioteca Nacional de España. Otros lienzos procedentes también de la iglesia de Cabra de Santo Cristo y que se podrían vincular con un estilo más temprano de Sebastián Martínez son un *San Joaquín* y una *Santa Ana* que se encuentran actualmente en el monasterio de San Jerónimo de Granada en un deficiente estado de conservación y cuyos pesados plegados en líneas rectas nos hacen pensar en su característico estilo primitivo. Estas obras también proceden de la venta ilegal de 1960 de los bienes artísticos de la iglesia de Cabra de Santo Cristo.

<sup>35</sup> La atribución de estas dos obras de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* a Sebastián Martínez Domedel fue formulada por quien esto escribe en la conferencia pronunciada en Jaén el 27 de mayo de 2010. Posteriormente fueron publicados con esta atribución

párroco de la iglesia de Cabra Antonio Alonso Hinojal en 1960 por 7.000 pesetas a Sor Cristina de Arteaga<sup>36</sup> a través de su testaferro Antonio Dalmases, como documentó Lázaro Gila Medina<sup>37</sup>, terminando los lienzos en la iglesia de los Jesuitas del Sagrado Corazón de Granada donde actualmente se encuentran. Cuando Martínez aborda estas obras tiene completamente definido su lenguaje artístico y como dijera Palomino inunda de esa atmósfera anieblada toda la composición, especialmente las historias de la vida de cada uno de los santos que aparecen a sus pies: *la Visión de la Storta* para San Ignacio y *el bautismo de los tres reyes convertidos en Macasar* en la escena de San Francisco Javier como identificó León Coloma, haciendo alusión a un episodio de su vida recogido en la bula de canonización. Es ésta última escena la que mayor relación tiene con los fondos desdibujados que se ven en los lienzos del Corpus Christi de Córdoba, lo que nos hace situarlos precisamente en el entorno de los años de 1659-1660. Si comparamos estas obras con el apostolado cordobés nos daremos cuenta de la gran evolución del artista en estos años. Probablemente el *San José con el Niño* que publicamos en nuestra monografía de Castillo y que adquirió hace unos años el Museo del Prado sería pintado ya en Madrid<sup>38</sup> (fig. 11). La ostentosa firma «Sebast, us f. Giennii» haciendo clara alusión a su origen giennense denota un deseo de exaltación de su patria en la corte. Por esta razón resulta de gran interés la confirmación documental de la estancia de Martínez en Madrid, gracias a las inves-

---

bución por MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, *En torno a Sebastián Martínez Domedel: Revisión historiográfica*, Universidad de Jaén, 2011, n.º 32 y 33 y en el texto de LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, «Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición» en MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (coord.), *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, cat. exp., Granada, Facultad de Teología, 2014, pp. 196-200. Para el estudio iconográfico de estas obras remitimos al citado estudio de León Coloma.

<sup>36</sup> Sor Cristina de Arteaga no estuvo interesada realmente en que estas obras se colocaran en el monasterio de San Jerónimo de Granada por estar dedicadas a San Ignacio y San Francisco Javier y se los ofreció a los jesuitas de Granada permutándolos por dos esculturas de las Virtudes del retablo principal. Agradezco a Lázaro Gila Medina esta información.

<sup>37</sup> GILA MEDINA, Lázaro, *Cabra de Santo Cristo (Jaén). Arte, historia y el Cristo de Burgos*, Jaén, L. Gila, 2002, pp. 139-145.

<sup>38</sup> NANCARROW y NAVARRETE, «Antonio del Castillo...», p. 112, fig. 172.



Figura 11.–Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño*, 142 x 96 cm, ca. 1660-1665, Madrid, Museo Nacional del Prado. Nº catálogo: P008027. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Figura 12.—Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles*, ca. 1661, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 13.-Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Bautista niño*, 75 x 53 cm, ca. 1661-1665, Barcelona, colección privada. © Artur Ramon Art.

tigaciones de Mercedes Agulló quién cita tres protocolos en los cuales se sitúa al pintor en Madrid en 1662<sup>39</sup>. La razón de esta ida a Madrid parece estar relacionada –según lo aportado por María Soledad Lázaro Damas– en la petición del cabildo catedralicio de Jaén para que en 1661 realizara varias pinturas para el retablo del Santo Rostro de la Catedral. Según los datos consignados en las actas capitulares, quedaba a la elección de Martínez la selección de los temas entre las colecciones reales de El Escorial, ya que se le encargaban copias. Efectivamente en uno de estos lienzos lo que hace Martínez es la copia de un *Cristo atado a la columna* de Navarrete «el Mudo» conservado en El Escorial. Pero lo más original de este retablo es precisamente la particular versión que hace Martínez en la puerta del Sagrario del Santo Rostro (fig. 12), en una pequeña tabla que fue citada como del artista por Capel Margarito y que presenta los característicos niños de Martínez totalmente herederos de las formas de Guido Reni y que nos han servido para atribuirle un *San Juanito* de colección particular barcelonesa (fig. 13) que presenta todas las características propias de su lenguaje, con la estela de Alonso Cano flotando en su ideario y con el estilo brumoso y suelto de sus años avanzados. El viaje del pintor a Madrid hace que entre en contacto con lo más selecto de la nobleza y realeza porque en uno de los documentos publicados por Agulló en 1662 el artista recibe un dinero del duque de Lerma por los cinco lienzos que le había pintado. En otro documento se le menciona como «vecino y residente en la ciudad de Jaén» por lo que de ello se colige una situación pasajera en la corte y de idas y venidas que atestiguan también los documentos. Parece ser que la entrada en la casa de Lerma se debe a las instancias de un familiar suyo que era secretario del duque de Lerma, Francisco Domedel Ferreira<sup>40</sup>. Posteriormente Martínez ayudaría a su familiar obteniendo datos genealógicos sobre su ascendencia familiar en Jaén, probablemente por los deseos de este de ascender su posición en los círculos cortesanos.

---

<sup>39</sup> AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978, pp. 94-95.

<sup>40</sup> LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», p. 307.



Figura 14.-Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*, 100,5 x 60 cm, ca. 1661-1665, Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.

A su vuelta a Jaén en diciembre de 1662 el cabildo le encarga el monumental lienzo del *San Sebastián* para su capilla de la Catedral. Palomino elogió esta obra destacando la «cosa admirable en lo historiado, caprichoso y bien observado de la luz». Para esta obra el profesor Pedro Galera aportó el indudable débito con el *San Sebastián* de Guido Reni de las colecciones reales, hoy en el Prado, por lo que el viaje a la corte no fue en balde para nuestro artista. De esta obra se conserva en el legado de Alfonso E. Pérez Sánchez en la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla un interesante boceto<sup>41</sup> (fig. 14) que utiliza en su confección una estampa del mismo asunto de Goltzius y que presenta interesantes variantes, pero que luego, con los años, sería estudiado por el pintor Ambrosio de Valois, pues cuando pinta el retablo de las Carmelitas Descalzas, utiliza esta obra como modelo para algunas de las figuras<sup>42</sup>.

Mucho más original y triunfal es su *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Jaén, también conocida como la *Virgen de la expectación* realizada para la desaparecida iglesia de Santa Cruz de Jaén, donde la Inmaculada se levanta sobre los cuerpos yacentes de Adán y Eva –representando el pecado– y la imagen de la limpia concepción de María que se alza monumental, concebida sin pecado original, por ello aparece la mujer encinta como una nueva Eva pura<sup>43</sup>, haciéndose eco de la obra de Vasari de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia que con una iconografía similar, triunfa también sobre los cuerpos muertos de los primeros padres, modelo que por cierto fue empleado también por Luis de Vargas en la Catedral de Sevilla. Martínez demuestra aquí su riqueza cultural e iconográfica que consigue con su creación sublimar realmente el concepto de la pureza y la redención.

En la Catedral se conserva también un lienzo de un *Crucificado* que se halla firmado y que ofrece la característica icono-

---

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 276.

<sup>42</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito, *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 151.

<sup>43</sup> LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», p. 308.

grafía del Cristo de la Expiración<sup>44</sup>. El paño de pureza anudado deja ver la desnudez de la cadera y muestra un estudio clásico de la figura humana, como hiciera Carreño en su *San Sebastián* del Museo del Prado, demostrando el conocimiento una vez más de la pintura boloñesa pero acentuando su lenguaje personal que lo hacen genuino y único en muchos aspectos en el panorama pictórico andaluz por su rareza y extravagancia al acentuar las carnaciones cerúleas de la piel del cuerpo de Cristo.

Los viajes a la corte debieron ser intermitentes y hay indicios para pensar en una reutilización de las telas. Ello se confirma en la importante obra de la *Santa Catalina*, adquirida por el Museo de Jaén y pintada muy probablemente entre 1660 y 1665, donde los estudios radiográficos han confirmado la existencia en el subyacente de un retrato de caballero totalmente velazqueño (figs. 15-16) que demuestra su perfecta puesta al día en relación con otras obras semejantes cortesanas. En íntima relación con esta pintura dimos a conocer una *Santa Águeda* de la colección Granados<sup>45</sup> que está firmada y fechada en 166... en Córdoba, y dedicada precisamente a uno de los comitentes para el que trabajaba Antonio del Castillo en 1651: Luis de Córdoba y Figueroa, por lo que queda demostrada la relación de los dos artistas con un mismo mecenas. Es precisamente el modelo facial de esta Santa Águeda lo que nos permite ahora vincular a su obrador al menos dos obras de un conjunto de cuatro lienzos dedicados a la vida de la Virgen conservados en la iglesia del Salvador y Santo Domingo de Silos de los jesuitas de Córdoba<sup>46</sup> (figs. 17-19). Este trabajo probablemente de un seguidor confirma probablemente el funcionamiento de su obrador atendiendo encargos probablemente fruto del mecenazgo privado o de la dotación de capillas particulares. La atribución que

---

<sup>44</sup> MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, «La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad», en CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 887-906.

<sup>45</sup> NANCARROW-NAVARRETE, «Antonio del Castillo...», p. 111, fig. 171.

<sup>46</sup> Agradezco a Fernando Cruz-Conde Suárez de Tangil las facilidades para estudiar estas obras y a Manuel García Luque las fotografías de este conjunto.



Figura 15.–Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*, 205 x 113 cm, ca. 1665-1667, Jaén, Museo de Jaén. N.º de inventario: DJ/BA00768. © Colección Museográfica Junta de Andalucía en el Museo de Jaén.



Figura 16.—Radiografía de la *Santa Catalina* conservada en el Museo de Jaén.



Figura 17.-Seguidor de Sebastián Martínez Domedel, *Nacimiento de la Virgen*, Córdoba, Iglesia del Salvador y Santo Domingo de Silos. Fotografía Manuel García Luque.



Figura 18.–Detalle del *Nacimiento de la Virgen*, Córdoba, Iglesia del Salvador y Santo Domingo de Silos. Fotografía Manuel García Luque.



Figura 19.-Sebastián Martínez Domedel, Detalle de la cabeza de *Santa Agueda*, ca. 1665-1667, Madrid, Colección Granados.

aquí lanzamos al taller de Martínez se nos antoja más fiel en el *Nacimiento de la Virgen*, donde sí que identificamos con absoluta claridad sus tipos y sus formas que desgraciadamente han quedado endurecidas por el mal estado en el que se conservan las obras y que hay que situarlas en el periodo final del artista.

Sebastián Martínez tuvo, como hemos visto, especial inclinación para el retrato circunstancia que lo llevó a ser reclamado por la nobleza. Es precisamente en este ámbito del retrato privado donde hay que situar el soberbio y raro ejemplo de *Santa Teresa intercede por Gonzalo Ovalle* conservado en el convento de San José de Medina del Campo<sup>47</sup> (Valladolid) (fig. 20) donde vemos el retrato de Gonzalo Ovalle, hijo de Juan de Ovalle Godínez y de Juana de Ahumada, hermana pequeña de la Santa de Ávila y que fue milagrosamente salvado al caer un muro cuando se estaba construyendo el futuro monasterio de San José de Ávila. El lienzo de Martínez presenta precisamente una escena posterior y no la milagrosa salvación del sobrino de Santa Teresa que es la que se suele representar. Aquí en cambio es la propia Santa de Ávila la que presenta a su sobrino Gonzalo ante la Inmaculada Concepción en un claro acto de acción de gracias por el milagro acaecido. Por tanto, no deja de ser interesante para el retrato y la visualización de un hecho que juega tanto con la realidad milagrosa como con la aparición o visualización de la santidad. Esta se encarna en la imagen de la limpia Concepción, que como si fuera una visión sobrenatural, aparece ante la santa y su sobrino inundando todo de una luz dorada tan propia de las visiones barrocas y que en este caso queda teatralizada y escenificada por el querubín que descubre un cortinaje tras el que aparece la sagrada imagen. La figura angélica es completamente familiar en su repertorio y se localiza sin dificultad en otras pinturas como en la *Inmaculada* del Seminario de Jaén (fig. 21), que debe ser de las mismas fechas, pero también en otro lienzo inédito que ahora le atribuimos,

---

<sup>47</sup> La obra fue reproducida por vez primera como anónimo madrileño de finales del XVII o principios del XVIII en el catálogo de la exposición, URREA, Jesús (coord.), *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*, 15 al 30 de octubre de 1982, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.



Figura 20.-Sebastián Martínez Domedel, *Santa Teresa intercede por Gonzalo Ovalle*, Medina del Campo (Valladolid), Convento de San José. Archivo fotográfico Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.



Figura 21.-Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada*, ca. 1665-1667, Jaén, Seminario.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

conservado en colección nobiliaria madrileña (fig. 22), y que conocemos por la fotografía conservada en el archivo del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, demostrando lo mucho que queda todavía por saber y descubrir de Sebastián Martínez.

Figura controvertida, polifacética y misteriosa, Martínez es artista del que queda todavía bastante por conocer y estudiar. Sus dibujos, claves en su proceso creativo, apenas han comenzado a tomar cuerpo, deslindándose de otras personalidades artísticas, y su periodo madrileño, clave en la evolución de su arte, resulta por otra parte prácticamente inédito. Por ello estamos convencidos de que los últimos estudios no han hecho más que aflorar a uno de los grandes maestros cuyo completo conocimiento será decisivo también para poder entender el significado y alcance de nuestro barroco pleno.



Figura 22.—Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada*, ca. 1665-1667, Madrid, Galería Caylus.

# Sebastián Martínez y Córdoba

JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO

## 1. LAS RELACIONES ENTRE JAÉN Y CÓRDOBA EN LA EDAD MODERNA

A la hora de establecer el marco teórico general para explicar la relación de Sebastián Martínez con Córdoba, tarea nada fácil puesto que sobre la misma no nos ha llegado ningún documento de primera mano que, en caso de haber existido, pudiera habernos llevado por un camino diferente, hemos de comenzar refiriéndonos a una institución hoy perdida, pero que en su tiempo supuso mucho a la hora de poder entender las actuaciones vitales de los coetáneos, especialmente en relación a la religión, pero por derivación a la moral y las costumbres, pero también a las prácticas artísticas concretas: el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. El camino no es baladí, pues más allá de la lógica proximidad geográfica existente entre Córdoba y Jaén, o viceversa, la institucionalización del famoso Tribunal en Jaén y su progresiva y final dependencia del de Córdoba, marcará también una fluida relación entre las instituciones principales de ambas ciudades, que más allá de cuestiones escatológicas o de dogmática, influirán directamente en la acción del arte y los artistas.

Recordemos que, por bula de 1 de noviembre de 1478, el papa Sixto IV había dispuesto, por fin, el establecimiento oficial del Tribunal según había sido concebido por el cardenal Cisneros al servicio de la política de los Reyes Católicos, pero en algunas provincias su funcionamiento se habría retrasado hasta unos años más adelante, como Sevilla, donde comenzó a funcionar en 1481; o Córdoba, donde lo hacía poco después.

El año 1482 señala el momento de salida del de Jaén, cuyo funcionamiento se prolongará hasta 1526, en que se decide trasladarlo a Granada, cuya mesa se quería convertir en la principal de Andalucía para poder hacer frente al problema de los moriscos, que tras la conquista del reino nazarí, había adquirido considerables proporciones. No obstante, viendo el volumen de trabajo que allí se manejaba, no parecía conveniente añadir también la problemática giennense, por lo que se decidirá que el de Jaén pase a depender del de Córdoba; lo que no quiere decir que la ciudad pierda su propio Tribunal, sino que quedaba sólo para sentenciar delitos leves<sup>48</sup>.

Pero parece que no sólo iba a ser esta la razón por la que, desde tiempos del obispo Leopoldo de Austria (1541-1557) el número de personajes originarios de Jaén que van a ocupar puestos de importancia en los dominios del cabildo catedralicio cordobés irá creciendo, convirtiéndose en un fenómeno imparable a lo largo de la Edad Moderna. Recordemos también de esa época el caso del influyente vicario Fernando de Matienzo, al que en 1545 se le proveerá de una canonjía en Córdoba. O el del cardenal Bartolomé de la Cueva, de la nobleza de la casa de Bedmar, que en 1549 habría obtenido del pontífice el arcedinato de Pedroche y, lógicamente, sus cuantiosas rentas. Porque esto llevaría consigo el que un significativo número de «vecinos» de Jaén pasaran a residir a Córdoba, no sólo como simples artesanos independientes, sino también en calidad de miembros de las familiaturas de las casas de esas altas dignidades eclesiásticas, siempre pertenecientes a la nobleza. Esta situación continúa reproduciéndose con claridad en el siglo XVII, como señala el caso del canónigo Felipe Roque de Losada y Portocarrero, perteneciente a dos influyentes familias cordobesas que, en 1650, por

---

<sup>48</sup> SÁNCHEZ TOSTADO, Luis Miguel, «Las cárceles de la Inquisición en el Reino de Jaén», en *Historia de las prisiones en la provincia de Jaén*, Jaén, Jabalruz, 1997. Según el profesor Coronas Tejada, solo entre 1503 y 1508, bajo la influencia del implacable inquisidor de Córdoba Diego Rodríguez de Lucero, la cárcel de Jaén llegó a tener doscientos presos, siendo ésta la etapa más dura del Santo Oficio, que luego se habría relajado en detrimento de Córdoba. Véase CORONAS TEJADA, Luis, *La Inquisición en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1991.

bula de Inocencio X, se beneficiará de una prebenda y canonjía en la Catedral de Jaén. Aunque el caso más paradigmático pueda ser el de Juan Francisco Pacheco, canónigo giennense a lo largo de treinta años que, en 1653, será nombrado obispo de Córdoba para suceder al dominico fray Pedro de Tapia (1649-53) cuando éste pasa al arzobispado de Sevilla. Sin embargo, no llegaría a pisar el obispado de la ciudad de la Mezquita, ya que inmediatamente obtiene un nuevo nombramiento en Cuenca, resultando significativo que, entre un momento y otro, el obispado cordobés fuese gobernado en sede vacante por Gabriel de Ledesma, que había sido chantre en la de Jaén.

Esta especial simbiosis Córdoba-Jaén que comienza a manifestarse ya desde el quinientos, supone también que, al menos para el cabildo de Córdoba, Jaén se utilice como cámara de decantación, o mejor, como «retiro ideal», para quitarse de en medio a los «molestos». Para ello el famoso caso del racionero Pedro Clavijo y Angulo, que según el autor de los *Casos raros de Córdoba*, había matado a su tío Pedro de Angulo argumentando la defensa propia, que pensaba utilizar como eximente, por lo que salió a escondidas de España consiguiendo que, en Roma, Sixto V le dispensara de su delito y pecado. Según Gómez Bravo, antes «residió su prebenda en la Iglesia de Jaén», desde la que, a partir de 1589 y conforme al llamado Estatuto de Hermandad, pasó a la Ciudad Eterna para conseguir el referido perdón<sup>49</sup>. Con todo ello puede decirse que, durante el reinado de Felipe III, esta estrecha relación entre los cabildos de las dos ciudades vecinas, estaba firmemente consolidada, y servía para dilucidar problemas de todo tipo.

Pero si ello se produce fundamentalmente en las altas esferas eclesiásticas, en tanto que antecedente directo de la presencia en Córdoba de Sebastián Martínez, no está de más que recordemos, de manera muy genérica, al colectivo de artesanos y artistas que pasan de una provincia a otra para trabajar en oficios relacionados con las artes plásticas. Siguiendo la documentación

---

<sup>49</sup> Véase GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1778, p. 531.

aportada por Cañada, Galiano, Galera y otros investigadores del tema, podemos decir que el caso más significativo tal vez sea el de los Portillo, una familia de canteros oriunda del Valle de los Pedroches, que aunque establecida en Córdoba desde el último cuarto del siglo XVI, va a tener en Jaén una profunda implicación en lo arquitectónico<sup>50</sup>.

Este breve relato de la particular simbiosis Jaén-Córdoba durante la Edad Moderna no podría quedar cerrado sin aludir al capítulo de los matrimonios de la nobleza. En este sentido sólo nos detendremos a comentar el caso referido por el profesor Soria Mesa relativo a Gonzalo de Hoces, miembro de una rama menor de los futuros condes de Hornachuelos, que habría casado con Mencía de Valdivia, hermana ésta de Francisco de Valdivia, racionero y prior de la iglesia de Jaén y de Martín Fernández de Salazar, racionero entero de la de Jaén y después también canónigo de Córdoba.

En cualquier caso, de cara al entendimiento de la presencia de Martínez en Córdoba por lo que pudo tener de influyente, el personaje en el que vamos a detenernos algo más será en el arquitecto Juan de Aranda Salazar (Castillo de Locubín, ca. 1590 - Jaén, 1654), pues como es conocido, consiguió aquilatar su fortuna vital en Córdoba, en una coyuntura en que en ella se asiste a un

---

<sup>50</sup> Entre ellos la figura más destacable sería Pedro del Portillo «el Joven» (ca. 1623-1660), que alcanzaría el puesto de gobernador de la obra de la Catedral de Jaén, gracias a la alta formación conseguida, primero al lado de su padre, y luego especialmente junto a Juan de Aranda y Salazar, con quien se mantiene trabajando hasta 1654, pasando a sustituirlo al frente de las obras catedralicias tras su fallecimiento, en que alcanzó a cerrar la bóveda del cimborrio y de la linterna, terminando la capilla mayor y el presbiterio, y pavimentando éste con piedra roja de Luque. Vivió siempre en la collación giennense de San Ildefonso, la de los artistas por excelencia, y se sabe que descubrió una nueva cantera muy próxima a Jaén, concretamente en el sitio de la Quebrada de Reguchillo, la cual permitió abastecer de piedra a la fábrica catedralicia, una vez agotado el negocio de la piedra de Luque, muy posiblemente controlado por el propio Aranda. Pedro del Portillo «el Viejo», su padre, casaba en 1652 a una hija de su segundo matrimonio con Andrés de Páramo, éste documentado como trabajador de la fábrica catedralicia junto a varios más de los hijos de «el Viejo», como Cristóbal o Diego, que estuvieron también asociados a los diferentes trabajos de cantería de la nueva Catedral, a la que estaría vinculado Sebastián Martínez, que iba a alcanzar en este momento la planta y alzado que han perdurado prácticamente hasta nuestros días.

auténtico vacío tras las sucesivas muertes de Pablo de Céspedes y Hernán Ruiz III primero, y de Juan de Ochoa poco después, y la desvinculación definitiva de la misma de otros personajes que habían sido decisivos, como el jesuita Alonso Matías<sup>51</sup>.

Este inicial vacío se suple, en parte, con la llegada del bastetano Pedro Freyle de Guevara (Freyla - Guadix, ca. 1580 - Córdoba, desp. de 1640), pero sus escasos conocimientos de arquitectura le llevarían a dedicarse por entero a la retabística y a la escultura, dejando paso libre a la presencia de Aranda, que como es conocido, era sobrino del baezano Ginés Martínez de Aranda, autor de un tratado sobre *Cerramientos y trazas de montea*, que había trabajado incluso para la Catedral de Santiago<sup>52</sup>.

Como ya documentó el profesor Galera, en 18 de julio de 1626, Aranda solicitaba en Córdoba la dignidad de familiar del Santo Oficio por la aldea de Torres-Cabrera (Córdoba). El por qué no lo habría hecho por alguna localidad de la provincia de Jaén lo ignoramos, pero parece claro que Córdoba le resultó bastante fácil, pues pronto se le contestaba afirmativamente. Para conseguir tal condición bastó con que se declarase vecino del sitio, y alegar que «en dicho lugar no hay de presente ninguna familiatura»<sup>53</sup>. Torres-Cabrera era entonces una villa con poquísimos vecinos, prácticamente un cortijo a las afueras de Córdoba camino de Granada, en posesión de Juan Fernández de Córdoba y Cabrera, que hasta 1631 no alcanzaría la dignidad de vizconde del lugar.

---

<sup>51</sup> Sobre Aranda véase en particular el trabajo de GALIANO PUIG, Rafael, «Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)», *Elucidario*, 3, 2007, pp. 335-379.

<sup>52</sup> Sobre Martínez de Aranda véase por ejemplo: GALERA ANDREU, Pedro, «Una familia de arquitectos giennenses: los Aranda. Estudio genealógico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 95, 1978, pp. 9-19. Y GILA MEDINA, Lázaro, «Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno familiar», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 19, 1988, pp. 65-82. Respecto a su tratado de arquitectura, fundamentalmente: CALVO LÓPEZ, José, «El Manuscrito *Cerramientos y trazas de Montea*, de Ginés Martínez de Aranda», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325, 2009, pp. 1-18.

<sup>53</sup> GALERA ANDREU, Pedro, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Ahorros, 1979, pp. 416-417.

Con este título, Aranda desvanecía toda posible vinculación morisca y judaica para convertirse, de facto, en un honroso cristiano viejo, y llegaría a alcanzar la maestría mayor de la Catedral cordobesa entre 1627 y 1629. Tanto llegó a calar Aranda en Córdoba, que a finales de 1631 el cabildo catedralicio le recomendaba para maestro mayor de la Catedral de Granada, mediante documento en que se decía que «asistió en esta Santa Iglesia a la fábrica del retablo de ella... por ser la fábrica nueva de varios jaspes sin intervenir madera y la acabó con admiración universal». Palabras referidas al retablo mayor trazado por el jesuita Alonso Matías, cuya coronación habría dado tantos quebraderos de cabeza.

Menos conocida resulta su actividad en relación al municipio cordobés de Luque, donde fue documentado por Vicente Estrada Carrillo trabajando entre 1615 y 1631 en relación a los trabajos de su parroquia mayor. En ella habría rematado los dos primeros cuerpos de la torre que había planteado Hernán Ruiz III, después de una corta intervención de Freyle llevada a cabo a partir de 1605, que solo pudo demostrar su impotencia para este tipo de trabajos. En la documentación de Luque, Aranda va a aparecer como «medidor público de esta villa», y junto a él trabajaría un cantero llamado Lorenzo Martínez, cuyo apellido en relación con nuestro artista puede resultar algo más que pura coincidencia<sup>54</sup>.

No obstante, Estrada no llegó a ver ni la importancia del nombre documentado ni de su presencia en Luque, que a mi juicio tuvo mucho que ver con la explotación de las diferentes piedras de sus importantes canteras. Un negocio del que al parecer nunca se apartaría, transmitiéndoselo a sus descendientes cercanos, lo que puede justificar incluso la presencia final de su yerno Eufasio López de Rojas para rematar distintos trabajos en la parroquial, una vez que, fallecido Aranda, se convierte en maestro mayor del primer templo giennense.

---

<sup>54</sup> Véase ESTRADA CARRILLO, Vicente, *La Iglesia Parroquial de Luque (1567-1992)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1993, pp. 63-69.

En todo caso, puede decirse que la estancia de Aranda en Córdoba sería a la postre efímera, pues, en 10 de marzo de 1634, se comprometía con el cabildo de la Catedral de Jaén para continuar las obras iniciadas por Andrés de Vandelvira<sup>55</sup>, aunque no será hasta después del 11 de abril y antes del 1 de julio de 1635, en que se firma el contrato, cuando se inician los trabajos esenciales, comenzando por el derribo de la parte vieja, como mostró en su día el profesor Galera<sup>56</sup>.

No obstante, durante todo ese tiempo la relación de Aranda con Córdoba debió de ser ininterrumpida, como lo acredita el hecho de que, con fecha 25 de febrero de 1651, el cabildo le diese licencia para ir a ver las obras de la torre de su iglesia mayor. Este viaje debió de ser provechoso para entrar en contacto con los distintos artistas cordobeses, lo que explica también que, cuando poco después se produzca el dictamen sobre la decoración de las pechinas de la gran bóveda catedralicia giennense, en la que será decisivo protagonista Sebastián Martínez, y se solicite que la obra sea peritada por un maestro de Córdoba con auxilio de nuestro pintor para hacer la nueva figura de San Miguel, Aranda lo tuviese todo a su favor<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> DEL ARCO MOYA, Juan, «La planta de la Catedral de Jaén de Juan de Aranda», *Códice*, 20, 2007, pp. 37-44.

<sup>56</sup> GALERA ANDREU, Pedro, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...*, p. 112.

<sup>57</sup> Ello no quiere decir que el cabildo catedralicio de Jaén no tuviera buenos asesores en materia artística, pues contaba entre sus filas, por ejemplo, con los racioneros Juan Bautista Casela (1592-1655) y Domingo Pasano (1598-1661), hermanos y descendientes directos de los artistas italianos que trabajaron para Alvaro de Bazán en la decoración de su palacio en el Viso del Marqués; sino que, o bien se trataba de un asunto de puro trámite por habitual, o bien el cabildo quería zanjar una probable polémica sacándola de su ámbito más cercano. Siempre interesados en materias artísticas, habrían estado en Roma como embajadores solicitando fondos para las obras de la Catedral, siendo asesores directos del cardenal Moscoso Sandoval. Este segundo, antes de ser canónigo, se había hecho maestro en artes por la Universidad de Baeza. Sobre ellos véase lo escrito por, CASADO TENDERO, Antonio, «Los Esclavos del Santísimo Sacramento en la Catedral de Jaén», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003, I, pp. 371-390.

## 2. SEBASTIÁN MARTÍNEZ EN CÓRDOBA BAJO LA ESTELA DE CRISTÓBAL VELA COBO

Bajo este gran paraguas relacional entre ambas ciudades y el más que probable protectorado de Aranda, va a emerger en Córdoba la figura de un pintor de Jaén que, después de haber aprendido los rudimentos del oficio en el taller paterno, sentiría la necesidad de ampliar horizontes acudiendo al sitio cercano que brindaba mayores posibilidades, donde a la postre resultaría decisivo, ya que Granada –con Alonso Cano a la cabeza– estaba saturada de pintores.

Se trata de Cristóbal Vela Cobo (Jaén, ca. 1588 - Córdoba, 1651), con el que creemos firmemente que Martínez afianzó su paleta en Córdoba, recibiendo de él una impronta que, sumada luego a las influencias italianas y a las de Ribera, Castillo y Cano, acabarán por formar su definitiva personalidad artística (fig. 1).

Introduzcamos este discipulazgo recapitulando sobre Martínez. Recordemos que unos lo han hecho hijo del pintor Diego Domedel, (Lázaro Damas, López Molina) y otros de Bartolomé Martínez Domedel (Galera, Galiano, Mantas Fernández). Para el caso, tanto daría, pues el uno y el otro carecen de personalidad artística definida<sup>58</sup>. Sea el que fuere, este supuesto padre –probablemente Bartolomé– habría contraído matrimonio con María Domedel, viviendo siempre en Jaén, en las collaciones de San Lorenzo, Santiago, Sagrario y San Ildefonso, efectuando su testamento en 1655, una fecha también muy tardía, que, en cualquier caso, viene marcada por el estrellato de su hijo en la ciudad trabajando como primer pintor en la Catedral, lo que equivale a decir, primacía en toda la diócesis.

Me paro en el dato para hacer notar que el origen de nuestro artista habría sido una familia de fuerte carácter endogámico, propia de los matrimonios de la nobleza, a pesar de que Martínez no tenga rasgos de sangre azul, como ha rastreado

---

<sup>58</sup> A este segundo solo se le han documentado dos encargos: uno de 1619 para pintar retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Úbeda, y otro, de 1647, por el que un vecino de Siles se obligaba a pagarle 440 reales por diecinueve cuadros de diferentes pinturas y cuatro países pequeños.



Figura 1.–Cristóbal Vela Cobo, posible autorretrato como el *Profeta Ezequiel*, Córdoba, Iglesia de San Agustín. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

también recientemente Pedro Galera, e incluso sin aparente relación con la de Vela, oriunda de Begíjar<sup>59</sup>.

Recordemos también que, en el caso de nuestro Sebastián, al problema de la definición paterna se unirá otro no menos importante, como lo es el de su exacta fecha de nacimiento. Según las aportaciones de Cañada Quesada, que en la actualidad se piensan ecuanímente como las más lógicas, habría nacido hacia 1615-17<sup>60</sup>, lo que adelantaría en unos quince años la data de 1602 proporcionada por Palomino, y varios más con respecto a la de Ceán y a la de Enrique Romero de Torres –seguido en nuestro tiempo al pie de la letra por Capel Margarito–, el cual creyó haber descubierto su partida de nacimiento en el archivo parroquial de San Ildefonso, situándola en 1599<sup>61</sup>.

Finalmente, no podemos cerrar este breve apartado biográfico sobre Martínez sin recordar el dato aportado por Soledad Lázaro según el cual, una hermana suya, de nombre María, habría sido monja profesa en el desaparecido convento de la Virgen Coronada de Úbeda<sup>62</sup>, que nos resulta bastante significativo para afrontar en la todavía no satisfactoriamente explicada factura de las pinturas del convento del Corpus Christi de Córdoba, que sería su convento «hermano» por su pertenencia a la rama femenina de la orden dominica.

Sea como fuere, sabemos que, a la altura de 1630, tanto la Catedral de Córdoba como la de Jaén se encontraban ávidas de mano de obra que soportara los aires de renovación que a ambas

---

<sup>59</sup> La condición de nobleza de sangre de los principales pintores giennenses del XVII –Luis de Bonifaz, Vela y Martínez– ha sido recientemente estudiada por Pedro Galera sin encontrar ningún indicio para nuestro caso. Véase GALERA ANDREU, Pedro, «Pintores nobles y nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 193-208.

<sup>60</sup> CAÑADA QUESADA, Rafael, «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, Pintor de Cámara de Felipe IV», *Senda de los Huertos*, 21, 1991, pp. 27-32.

<sup>61</sup> CAZABÁN LAGUNA, Alfredo, «La labor de Romero de Torres», *Don Lope de Sosa*, 12, 1913, pp. 370-376.

<sup>62</sup> Véase LÁZARO DAMAS, María Soledad, «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1), 1994, pp. 299-314.

se les procuraba, pero que el momento económico para ambos cabildos no se presentaba excesivamente bueno. ¿Qué podía hacer entonces en Jaén nuestro Martínez, un joven pintor de poco más de quince años, en un ambiente controlado por el granadino Juan Bautista Albarado, que gozaría desde 1617 de la condición de Familiar del Santo Oficio y estaba domiciliado en la collación de San Ildefonso, desde donde ejercía su liderazgo?<sup>63</sup> ¿Qué habría hecho que saliera de Jaén para, muy posiblemente, aparecer en Córdoba?

La respuesta a esta segunda cuestión parece tener toda lógica si pensamos que Vela, tras haber pasado por Sevilla buscando una fortuna que no le llega, habría encontrado la protección del todopoderoso marqués de Priego, y después de haber pasado un tiempo en las tierras de sus dominios, donde habría contraído matrimonio, se había establecido en Córdoba al calor de unas nuevas y prometedoras condiciones de trabajo.

Conviene que dejemos esta otra línea de nuestro discurso bien marcada, porque ha sido tradicionalmente sobre la figura de Juan Luis Zambrano (Morón de la Frontera, Sevilla, ca. 1575 - Córdoba, 1639), sobre la que se ha hecho recaer la formación de Martínez en Córdoba, desde que lo señalara Francisco María Tubino en su clásica monografía de 1868 sobre Pablo de Céspedes<sup>64</sup> que pasa al historicismo anglosajón a través de sir William Stirling-Maxwell<sup>65</sup>.

La afirmación tiene su lógica si pensamos que, hasta nuestros días, se había pensado a Zambrano como a un artista íntegramente cordobés y principal discípulo de Pablo de Céspedes, de cuyo prestigio habría vivido. Hoy sabemos que no es así, pues la documentación demuestra su nacimiento en Morón, provincia de Sevilla; y sus obras que tampoco habría sido el que siguió con mayor rotundidad el estilo manierista de Céspedes, si las compa-

---

<sup>63</sup> Sobre Juan Bautista Albarado véase lo aportado por LÓPEZ MOLINA, Manuel, «Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172 (2), 1999, pp. 941-943.

<sup>64</sup> TUBINO, Francisco María, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Manuel Tello, 1868, p. 189.

<sup>65</sup> Véase STIRLING-MAXWELL, William Sr., *Annals of Artists of Spain*, London, John C. Nimmo, 1891, III, p. 961.

ramos, por ejemplo, con las de Juan de Peñalosa (Baena, Córdoba, 1579 - Astorga, León, 1633).

Lo que sí parece claro es que Zambrano, con sus constantes apariciones en Sevilla trabajando de manera autónoma, o incluso al servicio de Francisco de Zurbarán, habría traído a Córdoba la nueva influencia naturalista de Juan de Roelas y Francisco Herrera «el Viejo», las cuales serían luego decisivas en la formación de Castillo y también de Martínez, al cual le sumarían la impronta del colorido veneciano. Pero no es menos cierto también que Vela Cobo, ya habría andado por la capital de Andalucía trabajando con bastante intensidad a partir de la década de 1610, por lo que para nada le hacía falta el de Morón para estar a la cabeza de las nuevas tendencias.

Tampoco tiene mucha lógica que fuera Zambrano el maestro de Martínez, en realidad apellidado Rodríguez Zambrano, pues en la década de 1630 se habría convertido en el principal valedor de la «línea Castillo». Recordemos que, en 1631, tras el fallecimiento de Agustín del Castillo, padre de Antonio, se erigirá en protector de su viuda e hijos, haciéndose cargo de un taller consolidado, al que parece que asoció a otro artista cuyo estilo, a la larga, se confundiría con el del propio Antonio del Castillo (Córdoba, 1616-1688). Me refiero a Pedro Antonio Rodríguez (Córdoba, 1614-1675), dos años mayor que Antonio del Castillo y que, aunque la documentación no lo ha probado todavía, por coincidencia de apellidos muy probablemente fuese hijo de Zambrano.

Dicha circunstancia explica, por un lado, que el momento de orfandad de Castillo coincida con la llegada a Córdoba de un desconocido Vela Cobo, y por otro, que un joven Castillo, trabajando en realidad a la sombra de Zambrano, sea puesto bajo la tutela de un desconocido y mediocre Ignacio Aedo Calderón, realizándose así un tremendo paripé con objeto de que el joven pudiera adquirir pronto la condición de maestro del oficio. Como paripé habría sido también, en cierta medida, su posterior traslado a Sevilla para continuar aprendiendo en el gran obrador de Fran-

cisco de Zurbarán, probablemente el taller más grande existente en toda Andalucía.

En todo caso, con ese constante trasiego de idas y venidas a Sevilla, –como le sucederá en sus años finales al propio Céspedes–, Zambrano habría perdido ese «gran contrato» que entonces supuso en Córdoba la decoración de la iglesia del convento de San Agustín según programa de fray Pedro de Góngora. Un contrato con el que se haría un astuto Vela Cobo, en buena parte también probablemente debido a circunstancias de parentesco, y que a la larga se convertirá en el gran laboratorio cordobés para la gestación y desarrollo de las tendencias pictóricas que marcarían la década.

Dicho contrato con la comunidad de San Agustín fue de tal calibre, que el propio fray Pedro de Góngora (ca. 1575 - 1638), mentor de su programa iconográfico en su condición de prior de los agustinos cordobeses –que lo fue varias veces desde 1609, e incluso superior de toda Andalucía–, le habría dado vivienda «de por vida y con opción a otra», en una casona propiedad del convento que se ubicaba en la calle de Las Parras, en los límites del vecino barrio de San Andrés, donde según Palomino encontraría la muerte dándose un golpe en la garganta con el cubo del pozo. Su único hijo y discípulo, Antonio Vela, viviría siempre allí, y su viuda ejercería su derecho a morar en la misma de manera más o menos gratuita, según el contrato firmado en su día entre mecenas y artista (fig. 2).

Una las razones para hacerse con el magno contrato debió ser, a mi juicio, que contaba a su favor con un plus añadido, ya que es muy probable que su mujer, Catalina Garrido Moreno, con la que había casado en 1627 en Priego de Córdoba, formase parte de una familia de yeseros locales que se han documentado trabajando en obras de Antequera. Y por supuesto también en Córdoba, donde aquilatan las importantes yeserías de la propia iglesia de San Agustín y las de la bóveda del crucero de la nueva Catedral, entre otras varias.

Es muy probable también que el primer matrimonio de Martínez con Catalina de Orozco, producido en el verano de 1636, pudiera venir condicionado por la circunstancia de tener



Figura 2.–Cristóbal Vela Cobo, posible retrato de Antonio Vela como *Zacarías*, Córdoba, Iglesia de San Agustín. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

que pasar largas temporadas fuera de Jaén por necesidades de oficio. Bien porque los trabajos en San Agustín así lo requieran, o bien por ser ese el momento en que el artista decide emprender la «aventura italiana» que nosotros estamos convencidos que tuvo<sup>66</sup>.

Tal vez esa fecha pueda, incluso, marcar la llegada de Juan Luis Rodríguez Zambrano al «obrador de San Agustín», que por Antonio Palomino sabemos que existió, y debió de estar motivada por la necesidad de agilizar unos trabajos donde Vela estaba introduciendo las últimas novedades técnicas e iconográficas. Novedades que, al compás de la actuación de fray Juan Bautista Maíno (1581-1649) en la iglesia de Santo Domingo de Toledo, se estaban expandiendo por toda España. Y aunque el propio Palomino diga que Zambrano allí solo pintó el luneto donde se representó a las mártires cordobesas *Santas Flora y María*, hoy, tras la reciente restauración de tan singular elenco pictórico, estamos en condiciones de afirmar, con Adrián Abad<sup>67</sup>, que debió ser bastante más, especialmente en relación a las cúpulas de las naves laterales en su intersección con el espacio del crucero.

Por último, que Martínez reconoce en Vela a su maestro lo explica también hasta cierto punto el hecho de que, cuando hacia 1650 le encargan el gran cuadro de la *Visitación* para el banco del recompuesto retablo mayor de la Catedral de Jaén, en sustitución de los viejos temas de la *Anunciación* y la *Visitación*, –que ya en 1601 se había comprometido a ejecutar Francisco de Silanes–, no acuda a copiar alguna obra del monasterio de El Escorial, sino la obra realizada por Vela Cobo en 1640 para

---

<sup>66</sup> Recordemos que a 31 de agosto de 1636, es decir, cuando debía rondar la veintena de años, Martínez se casaba en primeras nupcias con Catalina de Orozco, hija única del licenciado Pedro González de Orozco –entonces ya fallecido–, y de Inés de Chincoya, al parecer natural de Baeza. Hay que recordar también que los trabajos del taller de los Velas –Cristóbal y Antonio– en San Agustín, no se redujeron solo a la decoración de sus muros, sino que debieron abarcar el dorado de yeserías y la construcción de diversos retablos laterales, y que de todo ello debió aprender muy directamente Sebastián Martínez.

<sup>67</sup> ADRIÁN ABAD, Miguel Ángel, *La Iglesia de San Agustín de Córdoba y su programa iconográfico*, Córdoba, Cajasur, 1999, p. 141.

el retablo mayor del convento de franciscanas clarisas de Santa Isabel en Córdoba<sup>68</sup>. Mejor homenaje que éste, a un maestro, tal vez no quepa (fig. 3).

En todo caso, puede decirse que, a pesar de los muchos documentos que se tienen sobre Vela, su obra no ha sido todavía suficientemente estudiada, a pesar de los esfuerzos que venimos realizando para que cada día resulte menos problemático<sup>69</sup>. Por ello no queremos dejar pasar la ocasión sin dar a conocer un dibujo a la sanguina de *Cabezas de querubes* existente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, que estuvo atribuido a Antonio del Castillo y fue considerado por Priscilla Müller como más cercano a su padre o a José de Sarabia<sup>70</sup>. Aunque autores como Valverde Madrid<sup>71</sup> y Zueras Torrens<sup>72</sup> lo han publicado como de Castillo, y ha sido recientemente estudiado por García de la Torre publicándolo como anónimo cordobés del siglo XVII, nosotros creemos, por comparación con los querubines que ostenta una *Inmaculada Concepción* existente en la Catedral

---

<sup>68</sup> La fecha de ejecución de este cuadro, luego trasladado desde las yeserías del testero mayor al coro alto, fue proporcionada por Santiago Alcolea. Véase ALCOLEA GIL, Santiago, *Guía de España. Córdoba*, Barcelona, Aries, 1963, p. 142. Agradezco a Ana María Suárez-Varela el haberme proporcionado el dato de la identificación del original y la copia, que ha debido trasladar a una memoria de licenciatura realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba bajo la dirección del profesor Manuel Pérez Lozano, que aún permanece inédita y que solo conozco en muy pocas de sus partes. Recordemos también que, anteriormente, también Vela, junto a Juan de Quintanilla, había participado en la «recomposición» del primitivo retablo mayor de Jaén, para el que el toledano Sebastián de Solís había hecho varias figuras, como las de San Bernardo, San Antón, San Pedro y San Pablo. GALIANO PUY, Rafael, «Vida y obra del escultor Sebastián de Solís, un artista toledano afincado en Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187, 2004, pp. 273-351.

<sup>69</sup> En este sentido es de mención obligada nuestro trabajo relativo al *Retrato de don Andrés de Rueda Rico* que existe en el rectorado de la Universidad de Granada. Véase, PALENCIA CERREZO, José María, «El retrato de don Andrés de Rueda Rico y el pintor Cristóbal Vela Cobo», *Crónica de Córdoba y sus pueblos XVII*, 17, 2010, pp. 239-253.

<sup>70</sup> MÜLLER, Priscila, *The Drawings of Antonio del Castillo y Saavedra*, New York, University, 1963, p. 256.

<sup>71</sup> VALVERDE MADRID, José, «Los dibujos de Antonio del Castillo», *Goya*, 79, 1967, p. 22.

<sup>72</sup> ZUERAS TORRENS, Francisco, *Antonio del Castillo: un gran pintor del Barroco*, Córdoba, Diputación Provincial, 1982, p. 128.



Figura 3.–Cristóbal Vela Cobo, *Visitación*, Córdoba, Monasterio de Santa Isabel.

de Córdoba, obra segura de Vela, que se trata de una pieza del pintor giennense<sup>73</sup> (figs. 4 y 5).

Para finalizar el capítulo de Vela como maestro de Martínez, y en tanto que ayuda a clarar periodos y conceptos, baste añadir que su muerte hay que situarla en 1651, y no en 1654 como se venía afirmando, pues en su testamento, fechado en 20 de noviembre de 1651 y recientemente exhumado por Suárez-Varela Guerra, Catalina Garrido, a la que Vela había dado instrucciones para testar ya en 1647, cuando se ve aquejado de una importante enfermedad, se declara viuda y autorizada para cobrar las cuantiosas deudas que con él tenían contraídas, entre ellas el pago de la hechura de los lienzos para el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, que desde 1645 no le pagaba el cabildo.

Esta fecha de óbito coincide con el asentamiento definitivo de Martínez al servicio del cabildo giennense, de lo que puede deducirse que, durante la década de 1640, tampoco habría tenido en Córdoba gran competencia, puesto que su maestro, desde su condición de Familiar del Santo Oficio y su competente taller, dominaba todo el panorama. En todo caso, desde mediados de la década habría comenzado a perder la partida en favor de un joven Antonio del Castillo, que en cierta manera lo dominaría durante buena parte de las dos siguientes, convirtiéndose en el principal rival, tanto de Sebastián Martínez antes, como de Juan de Alfaro (Córdoba, 1643 - Madrid, 1680) poco después.

¿Cuánto duraría la estancia de Sebastián Martínez en tierras cordobesas? ¿Estuvo nuestro artista vecindado en la ciudad? Sobre el particular no existe tampoco dato cierto. Ni tampoco testimonios coetáneos relativos a si, por ejemplo, sus cuadros los pintó en Córdoba, o los envió desde Jaén. Por lo que la conclusión de López Molina, según la cual Sebastián Martínez no figuró como vecino de Jaén a lo largo de la década de 1640, seguirá produciendo dudas razonables<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Este lienzo no figura en el catálogo de las pinturas de la Catedral. Véase RAYA RAYA, María de los Angeles, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988.

<sup>74</sup> Véase LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», pp. 921-946.



Figura 4.-Cristóbal Vela Cobo (aquí atribuido), *Dos cabezas de querubes*, grafito y sanguina sobre papel, Córdoba, Museo de Bellas Artes. N° de inventario: CE1030D. ©Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Figura 5.–Cristóbal Vela Cobo, *Inmaculada Concepción*, Córdoba, Santa Iglesia Catedral.

Lo que sí parece claro es que a finales de la misma, Martínez se encontraba totalmente formado y con un estilo definido que lo caracterizaría hasta el final de sus días. Con lo que podemos sospechar que, muy probablemente durante la segunda mitad de esa década, hubo de ocurrir su viaje a Italia. Sobre el mismo tampoco existe ningún dato, pero sí enormes sospechas, que rematarían la hipótesis de Diego Angulo sobre la evidente existencia de fuentes italianas en sus principales obras<sup>75</sup>. Desde nuestro punto de vista, la estancia de Martínez en Italia respondería a un doble periplo. Por una parte, el sur: Roma, donde habría admirado la obra de Caravaggio y Reni, y sobre todo Nápoles, donde se habría impregnado de Ribera, entonces el maestro de moda. Por otra, el norte: el Milanesado y sus principales ciudades adyacentes, como Parma, Módena y Ferrara, donde habría captado las composiciones de Giuseppe Vermiglio, Bartolomeo Schedoni y Carlo Bononi.

### 3. LOS TRABAJOS DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ PARA CÓRDOBA

En cualquier caso, puede afirmarse que los trabajos de Martínez para Córdoba –al margen de su posible participación en San Agustín–, fueron esporádicos, y que tampoco alcanzaron el volumen –e incluso la fama– de los de su maestro Cristóbal Vela. Con Palomino a la cabeza, la historiografía tradicional sólo puso énfasis en uno: los lienzos para la iglesia del monasterio del Corpus Christi. Más tarde se le añadieron las de los retablos de la Iglesia de San Nicolás de la Villa. Y por último, a estos dos, algún autor actual añadió alguno más, como Valverde Madrid, que le adjudicó un *Calvario* en la Colegiata de San Hipólito que nunca hemos podido identificar<sup>76</sup>.

A todos ellos, sólo muy recientemente hemos podido sumarle el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, la pareja de *Apóstoles Pedro y Pablo* del Museo de Bellas Artes de Córdoba

---

<sup>75</sup> ANGULO, Diego, *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, XV, 1971, p. 266.

<sup>76</sup> VALVERDE MADRID, José, «Artistas giennenses en el barroco cordobés», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 33, 1966, pp. 3-19.

y algún que otro trabajo esporádico para la nobleza cordobesa, como la *Santa Águeda* de la Colección Granados. Solo a ellos vamos a referirnos a continuación, tratando de respetar el orden de antigüedad en su ejecución que le suponemos, y solo añadiendo aquí los datos que consideramos novedosos en relación a los proporcionados por otros autores en sus respectivas publicaciones más actuales.

Respecto a sus dibujos y en relación a Córdoba, tampoco hay que tomar en consideración los conservados en su Museo de Bellas Artes de Córdoba que le adjudicó el profesor Capel Margarito en su libro de 1995, pues más allá de su fundamento documental o estilístico, Capel se basó en la observación de sus relaciones visuales con la ciudad de Jaén.

Así, muy particularmente, la siempre anónima *Santa Catalina de Alejandría*, que hizo de Martínez por mor de presentar a la mismísima patrona de Jaén, es una obra tan alejada de Martínez como de su entorno, y que hoy consideramos próxima al círculo de Angelino Medoro (1565-1631). O también el que titula *Aparición de la Virgen a un santo carmelita o franciscano*, que en el Museo de Bellas artes de Córdoba siempre estuvo atribuido a Antonio García Reinoso (1623-1677), su seguidor más directo. Capel juzga esta pieza de Martínez sólo por el hecho de presentar un paisaje de fondo que parece referido a Jaén y su castillo. Desconoce, sin embargo, que del mismo existe una segunda versión presentando idéntico motivo, también de Reinoso, que no puede ser otro que *La aparición de la Inmaculada Concepción a un franciscano*. Tal vez San Buenaventura, máximo defensor en la Orden del misterio de la pura concepción<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Véase CAPEL MARGARITO, Manuel, *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*, Jaén, A.D., 1999, pp. 50-53. Este primer dibujo volverá a publicarlo asignándole autoría de Martínez en su trabajo: «Últimos pintores de la escuela de Sebastián Martínez en el siglo XVIII: Ambrosio de Valois, Francisco Pancorbo y José I. Cobo de Guzmán», en *I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*, Madrid, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 117-129.

### 3.1. Los *Apóstoles Pedro y Pablo* del Museo de Bellas Artes de Córdoba

Se trata de una pareja de lienzos llegados al Museo a raíz de la Desamortización de 1836, que siempre impactaron a cuantos los contemplaron. De hecho, figuraron en sus antiguos inventarios, primero como originales de Antonio del Castillo y después como de Juan Valdés Leal (1622-1690). Puede decirse que la primera atribución correspondió a la época en que Diego Monroy rigió los destinos del principal museo cordobés (1844-1856); mientras que la segunda, a la que lo hizo Enrique Romero de Torres (1895-1941), ya que fue Valdés Leal su pintor favorito, al que se empeñó en adjudicarle todas las obras que presentaban cierto «colosalismo movido» que no parecieran ni de Murillo, Velázquez o Castillo. Lo que prueba que Romero no llegó a conocer a Martínez, a pesar de haber realizado, entre 1911 y 1913, el Catálogo Monumental de la provincia de Jaén.

Por nuestra parte, tras su estudio comparativo con las diferentes obras del fondo antiguo que se le atribuyen en el Museo de Jaén, y el incompleto *Apostolado* del Museo de Bellas Artes de Granada que replica a otro de dobles figuras pintado por Navarrete «el Mudo» (ca. 1538-1579) existente en El Escorial, llegamos a la conclusión de que se trata de sendas obras de Sebastián Martínez, de un momento de la década de 1630-1640, en que el artista no ha definido todavía su estilo, y por tanto aparecen más cercanas al manierismo efectista que al naturalismo barroco<sup>78</sup> (figs. 6 y 7).

Sabemos que proceden del gran convento dominico de San Pablo el Real, cuyas paredes fueron en su tiempo un auténtico museo encabezado por la obras de su escalera, que realizara en la década de 1640 Antonio del Castillo. Por ello, tal vez debieron de suponer la carta de presentación de Martínez en la ciudad, en un momento en que este convento de fundación real era importantísimo; toda vez que, entre 1595 y 1610 habría tenido la

---

<sup>78</sup> Hoy podemos contemplarlos muy cercanos a su belleza primigenia gracias a la excelente restauración que le ha practicado María José Robina, despojándolos de los repintes de todas las épocas, y especialmente de la fuerte intervención que sobre ellos practicara hacia 1948-50 Cristóbal González Quesada.



Figura 6.–Sebastián Martínez (aquí atribuido), *San Pedro*, Córdoba, Museo de Bellas Artes.  
Nº de inventario: CE2096P. © Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Figura 7.-Sebastián Martínez (aquí atribuido), *San Pablo*, Córdoba, Museo de Bellas Artes.  
Nº de inventario: CE2095P. © Museo de Bellas Artes de Córdoba.

«conciencia del monarca» en sus manos, ya que tres de los confesores de Felipe III, o fueron cordobeses, o tuvieron que ver muy directamente con el mismo: fray Pedro Fernández (1595-1597), fray Gaspar de Córdoba (1597-1604) y fray Diego de Mardones (1605-1607)<sup>79</sup>.

Por lo demás, los rostros de estos principales seguidores de Cristo guardan cierto parecido con los de dos cabezas de ancianos, que se encuentran en la zona central y superior derecha de un dibujo con cuatro cabezas atribuido a Antonio del Castillo en el Museo del Louvre, que próximamente habrá que estudiar con más detalle, y en su caso depurar de la nómina del gran pintor cordobés; que a nuestro juicio, cuando escribía «este dibujo es de mi mano», parece que lo hacía precisamente para que se diferenciara de los de Martínez<sup>80</sup> (figs. 8 y 9).

### 3.2. El retablo de San Bartolomé en San Nicolás de la Villa

Se trata de la primera de las obras tradicionalmente atribuidas a Martínez en la ciudad de Córdoba, aunque ya desde la época de Ponz era difícil sostener tal afirmación, pues su estilo y características distaban mucho de las habituales en el artista. Sin embargo, gracias a la restauración a que ha sido sometido en 2010, podemos contemplarlo casi en su original aspecto, ya que el proceso de repintado a que fue sometido hacia 1775, alteró tan notablemente los lienzos originales, que ha sido imposible devolverlos a su situación primigenia<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Véase sobre este aspecto el trabajo de LÓPEZ ARANDIA, María Amparo, «El confesionario regio en la monarquía hispánica del siglo XVII», *Obradoiro de Historia Moderna*, 19, 2010, pp. 249-278.

<sup>80</sup> Este dibujo, considerado en el Louvre copia o imitación de otros estudios de Castillo con este tema, no ha sido incluido en el reciente catálogo de los dibujos de Castillo por García de la Torre y Navarrete Prieto. Véase BOUBLI, Lizzie, *Inventaire Général des dessins. École Espagnole. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> Siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 62, obra n.º 64. Y también: GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo Razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2008.

<sup>81</sup> Agradezco a Rosa Cabello y a Enrique Ortega, responsables de la empresa Restauración y Gestión del Patrimonio S.A., la gentileza que tuvieron en facilitarme el



Figura 8.–Antonio del Castillo (atribuido), *Cuatro cabezas de ancianos*, París, Museo del Louvre. N° de inventario: RF 34431. © Musée du Louvre.



Figura 9.–Antonio del Castillo (atribuido), *Cuatro cabezas de ancianos* (detalle), París. © Museo del Louvre.

Se trata de tres lienzos que tradicionalmente exornaron un retablo dedicado al apóstol San Bartolomé, que desde que en el siglo XVII se llevó a cabo la primera reforma barroca de este templo fernandino cordobés, la cual cambió por completo su primitiva orientación románico-gótica, estuvo situado en la cabecera de la nave del Evangelio. Con la diferencia de que, de esta primera gran reforma barroca, al contrario que de la segunda, efectuada en el siglo siguiente, no ha llegado ninguna documentación a nuestros días, por lo que ha sido difícil a lo largo del tiempo estudiarlo con precisión.

Sería entonces cuando debió contarse con Sebastián Martínez para un primitivo retablo, con tres de las cinco pinturas que hoy muestra, en las que el giennense representó a: *San Bartolomé* para su centro (178 x 92 cm), *San Martín de Tours* (162 x 79 cm) en un lateral, y *San José con el Niño* (162 x 79 cm) en el otro.

Pero hacia 1717, a la vez que se confeccionaban nuevos retablos, incluido el situado en la nave de la epístola, fue dedicado a Nuestra Señora de Belén. La primitiva estructura para la que trabajó Martínez debió ser desmontada, y las tres pinturas mencionadas acopladas a la nueva máquina lignaria, que continuo manteniendo su primitiva advocación. Ya en 1778, se añadió al cuerpo superior del retablo un *Calvario*, y por último, en el siglo XIX, con la Desamortización, el retablo de San Bartolomé quedó definitivamente transformado en retablo de San Francisco de Paula, al añadirsele la imagen del titular del entonces desaparecido convento de Mínimos de la Victoria, que fue allí depositada.

Según Candelaria Sequeiros, que ha estudiado modernamente estos retablos en una publicación ya clásica sobre este interesante templo cordobés con aportaciones de todas las épocas<sup>82</sup>, el nuevo retablo final fue costado por Martín Fernández de Cárcamo

---

análisis de las obras por ellos restauradas, así como los datos e imágenes que me han posibilitado la confección de este comentario.

<sup>82</sup> SEQUEIROS PUMAR, Candelaria, *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.



Figura 10.—Sebastián Martínez, *San Bartolomé en el caldoso de su martirio*, Córdoba, Iglesia de San Nicolás de la Villa. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

y Mesa, marqués de Carrillo de los Caños, y corrió a cargo de Alonso Gómez Caballero, tronco de la gloriosa estirpe de escultores-retablistas de apellido Sandoval, en una capilla tradicionalmente patronato de la familia Mesa, que se venían enterrando en ella desde el siglo XV, siendo lógico que fuese un señor de esta casa el que encargase a Martínez las originarias obras en su momento<sup>83</sup>.

De los tres, el lienzo mejor conservado, es decir, menos repintado, y el que a mi juicio proporciona más datos sobre Sebastián Martínez, es el central, que iconográficamente presenta a *San Bartolomé en el cadalso de su martirio* (fig. 10), al que se le ha encadenado un demonio representando al mal sometido. Como curiosidad, diremos sobre él que las radiografías que se le hicieron a raíz de la restauración, demostraron que debajo existe otra figura, es decir, que Martínez reutilizó su lienzo.

A poco que indagemos en su iconografía, veremos en él la influencia del conocido grabado de José de Ribera que representa el martirio del santo, el cual debió haber utilizado el giennense. Eso sí, despojando la escena de la corte de esbirros y militares romanos que les puso Ribera. Recordemos que, en versión simplificada, este fue uno de los temas pintados por el Españolito hacia 1617-1618 para la Colegiata de Osuna, lugar donde pudo haber sido admirado por nuestro hombre, sin tener, por tanto, necesidad de acudir al grabado (fig. 11).

---

<sup>83</sup> Como ha señalado recientemente Herreros Moya, en la parte superior de su capilla campea el escudo de los Mesa, alcaides de Espejo y dueños del Mayorazgo de Moclín, siendo uno de sus cuarteles relativo a la rama de los Figueroa, que desde el XVIII fueron marqueses de Villacaños de Moclín. Véase, HERREROS MOYA, Gonzalo José, «Nobleza, genealogía y heráldica en Córdoba: la casa solariega de los Mesa y Palacio de Las Quemadas», *Historia y Genealogía*, 3, 2013, pp. 99-194. Sin embargo, a partir de la situación comentada, la prudencia en atribuir obras no documentadas que ha caracterizado a la crítica cordobesa reciente, ha preferido mantener la autoría de estas pinturas en el anonimato, como fue el caso de los profesores universitarios Alberto Villar, María Teresa Dabrio y María de los Ángeles Raya, diferenciándose de Sequeiros en que, mientras ella seguía dejando abierta la hipótesis de factura originaria, los anteriores ni la mencionaron, no vacilando en su adjudicación a un anónimo autor del siglo XVIII. Véase VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María de los Ángeles, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 112.



Figura 11.—José de Ribera, *Martirio de San Bartolomé*, 1624.

Más difícil todavía resulta apreciar el pincel de Martínez en el *San Martín partiendo la capa a un pobre*, ya que aquí el «repintador» de 1778, de nombre José Gómez, como documentó Candelaria Sequeiros<sup>84</sup>, hizo de las suyas, revistiendo la obra de una dulzura rococó impropia del pincel de nuestro artista, llegando a colmar al santo con un gorro militar de atractivos penachos de plumas muy del gusto italiano, pero nada acordes con el original (fig. 12). Sin embargo también late en él la huella de Ribera. Concretamente la del *San Martín partiendo la capa* que realizara en 1611-1612 para la iglesia de San Próspero de Parma, desafortunadamente hoy perdido, pero afortunadamente también grabado, y muy conocido, por existir de él numerosas copias. El caballo todavía mantiene la alusión a Ribera, mientras será el mendigo, en rostro y cuerpo, el que mantenga las mejores y más características pinceladas de un Martínez que parece todavía muy primario en cuanto a factura (fig. 13).

Y aún más énfasis en el dolor por la pérdida habría que poner en relación al *San José con el Niño*, pues, debido a los repintes, será la obra más deslucida de las tres (fig. 14). Igual que en el caso del *San Andrés*, aquí Martínez, para el naturalismo, utiliza la fórmula barroca de adelantar un pie del santo, sacándolo por delante de la línea de la ventana o suelo, con lo que alcanza mayor efecto de naturalidad y realismo, simulando como si estuviera vivo. San José, con disposición itinerante, lleva a Jesús cogido entre sus brazos, portando éste en su mano derecha una pequeña vara florida. Salvando circunstancias iconográficas y temporales podríamos decir que se trata del único antecedente conocido de la obra que, por reciente adquisición, guarda el Museo del Prado, ya que en los rostros de ambos personajes advertimos cierta semejanza con los de dicha obra (fig. 15).

Finalmente, tampoco puede descartarse todavía que los lienzos que representan a *San Joaquín* y *Santa Ana*, actualmente situados en la llamada Sala de Reunión de la parroquia, puedan ser de Martínez, como también dejó entrever con interrogantes

---

<sup>84</sup> SEQUEIROS PUMAR, *Estudio histórico artístico...*, pp. 129-133.



Figura 12.–Sebastián Martínez, *San Martín partiendo la capa a un pobre*, Córdoba, Iglesia de San Nicolás de la Villa. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 13.–José de Ribera, *San Martino e il povero*, Parma, Galleria Nazionale.  
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del  
Turismo, Complesso Monumentale della Pilotta.



Figura 14.-Sebastián Martínez, *San José con el Niño*, Córdoba, Iglesia de San Nicolás de la Villa. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 15.–Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño*, 142 x 96 cm, ca. 1660-1665, Madrid, Museo Nacional del Prado. Nº catálogo: P008027. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Candelaria Sequeiros en su trabajo de 1987. La razón es que pudieran proceder también de su primitivo retablo compañero al de San Andrés en la epístola, intitulado de la *Visitación*, que habría sido rehecho en el XVIII y modificado definitivamente en el siglo XIX por Diego Monroy Aguilera. Sus medidas (150 x 82 cm) son similares a las del *San Martín* y el *San José*, y sus formas nos remiten de nuevo al artista giennense, pero habrá que esperar todavía a que se proceda a su restauración contemporánea para que podamos emitir un juicio definitivo.

### 3.3. El retablo mayor del monasterio del Corpus Christi

El segundo de los trabajos siempre recordados de Martínez en Córdoba, y tal vez el más célebre por los elogios que le dedica Palomino –único trabajo al que hará alusión en la capital– fue el conjunto de cuatro lienzos que hasta hace poco campeaban en las paredes del primitivo templo del Corpus Christi, recientemente convertido en Fundación Antonio Gala tras el traslado de sus monjas a un edificio de nueva planta en los aledaños del Hospital Reina Sofía.

Con motivo de dicho traslado, en 1992 fueron objeto de estudio por el profesor Pérez Lozano, quien publicó los más modernos argumentos sobre su factura, dentro de un estudio general dedicado al monasterio. Aunque tras su publicación, siguió quedando en suspenso el problema de su data<sup>85</sup>. También a raíz del mismo, y por problemas económicos derivados de la nueva construcción, la comunidad vendió el lienzo que representaba a *San Jerónimo penitente*, que tras su paso por el comercio ha debido de recalar en alguna colección privada que por el momento desconocemos.

La hipótesis del profesor Lozano sobre su encargo se basaba en la suposición de que fue el obispo fray Domingo Pimentel (1633-1649) quien favoreció la llegada de los cuatro lienzos al convento, por lo que habría que plantear su factura en la década de 1640, sin duda con destino a un primitivo retablo

---

<sup>85</sup> Véase PÉREZ LOZANO, Manuel, «La pintura en el antiguo Convento», en VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.), *El Convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609 - 1992)*, Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 236-265.

mayor de naturaleza pictórica que sería pronto pasto del delirio por la madera tallada.

Por mi parte, como expuse en su día, dado el evolucionado estilo que presentan y los problemas que en Martínez supone la década de 1640, estimo que habría que seguir adelantando su factura algunos años más, concretamente a los comienzos del obispado de Alarcón y Covarrubias, que gobernó la diócesis de Córdoba entre 1657 y 1675<sup>86</sup>.

Siendo suficientemente conocidos, me dedicaré sólo a señalar las últimas novedades en relación a su estudio. Respecto al *San Francisco recibiendo la redoma*, tal vez lo más novedoso sea comprobar cómo Martínez se inspira en una composición del Guercino, aunque no en un grabado de Simone Cantarini, como señalé en 2011, sino en el de Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631) de 1630, que reproduce una pintura perdida del Guercino sobre el tema, y que está dedicado en 1629 a Alfonso Gonzaga, arzobispo de Rodi y Conde de Novellara. Ello hace pensar de forma clara, o bien en la presencia de Martínez en Italia, o bien en la rápida asimilación de este tipo de fuentes boloñesas y venecianas entre nosotros, que habrían pasado de una península a otra en poco más de una década (fig. 16).

Novedosa en composición y poco habitual en la pintura barroca andaluza de su tiempo, resulta la *Adoración de los pastores* que Martínez pintó para el Corpus. Aquí el pintor reflejó la escena en el interior de una profunda cueva, que solo dejar ver una difusa luz natural que entra por la abertura al paisaje de la zona superior izquierda. En vez de mula y buey, una pareja de cabras situadas sobre una masa pétreo plana por encima del cuerpo de María, cierran una instantánea totalmente heterodoxa en relación a las representaciones coetáneas del tema (fig. 17).

En este caso, muy especialmente la pastora genuflexa en primer plano por la derecha que sujeta a un niño de pie y de espaldas, recuerda a los personajes que aparecen en el cuadro

---

<sup>86</sup> Hipótesis que ya mantuvimos en nuestro trabajo: PALENCIA CERESO, José María, «Sebastián Martínez: el gran desconocido», *Ars Magazine*, 10, 2011, pp. 102-115.



Figura 16.–Giovanni Battista Pasqualini, *San Francisco recibiendo la redoma*, Bolonia. © Pinacoteca Nazionale.



Figura 17.-Sebastián Martínez, *Adoración de los pastores*, Córdoba, Monasterio del Corpus Christi.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

de Caravaggio relativo a la *Virgen del Rosario con dominicos* que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena, obra que sabemos pintada por el genio italiano hacia 1605, al parecer para la Iglesia de Santo Domingo de Nápoles, de la que haría un grabado posterior inacabado Lucas Vorsteman (1595-1675). En este caso, no debió ser el grabado la fuente en que se inspiró Martínez, sino probablemente la visualización directa del cuadro en su lugar originario (fig. 18).

En cuanto a la composición de la figura de *San Jerónimo escribiendo* y la utilización de fuentes por parte de Martínez, es clara la influencia del grabado de Annibale Carracci, llevado a la plancha en 1591, que representa a *María Magdalena*, uno de cuyos ejemplares se conserva en la Pinacoteca Nacional de Bolonia (fig. 19).

Por último, reseñar nuevamente cómo la *Inmaculada Concepción*, con su segunda mujer Juana de la Peña como protagonista, y por tanto muy posiblemente posterior al óbito de la primera, hoy se convertirá en el modelo prototípico de nuestro artista, como ponen de manifiesto las diferentes conocidas, entre las que destaca la que fue en el siglo XIX del duque de Valencia, hoy en propiedad de Caylus Anticuarios (fig. 20).

Parece difícil que Martínez hubiese pintado esta *Inmaculada* sin haber conocido la realizada por Alonso Cano (1601-1667) para la parroquia de Berantevilla (Álava), en el Museo Diocesano de Álava desde 1925<sup>87</sup>. Dicha obra fue probablemente donada a su pueblo natal por fray Pedro de Urbina Montoya (1583-1663), franciscano desde 1609 que fue catedrático de Alcalá y obispo de Coria entre 1644 y 1648, así como virrey del Reino de Valencia desde 1650 a 1652. Más tarde sería nombrado por Felipe IV embajador ante la corte romana de Alejandro VII, para la obten-

---

<sup>87</sup> La relación con esta *Inmaculada* de Cano, una de las mejores del arte barroco español, ya fue planteada por Rafael Mantas Fernández en uno de sus trabajos dedicados al pintor giennense. Véase MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez», en LÓPEZ CALDERÓN, Carmen et alii (coords.), *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un Imperio*, Santiago de Compostela, Andavira, 2013, I, pp. 389-406.



Figura 18.—Lucas Vorsterman (1595-1675), *Virgen del Rosario con dominicos* según Caravaggio.



Figura 19.-Annibale Carracci, *Magdalena penitente*, Bolonia. © Pinacoteca Nazionale.



Figura 20.–Sebastián Martínez, *Inmaculada Concepción*, Madrid, Caylus Anticuarios.

ción de la definición del dogma de la Inmaculada Concepción<sup>88</sup>. Se desconoce el momento en que realiza el encargo a Cano, pero todo apunta en su factura hacia 1650, cuando su virreynato en Valencia.

### 3.4. El *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba

Pocas novedades podemos aportar respecto a lo ya escrito sobre este *Apostolado* en el artículo que le dedicamos en 2007<sup>89</sup>, dos décadas después de habérselo adjudicado a Sebastián Martínez por su firma, tras haber buscado inútilmente su contrato de ejecución en los archivos cordobeses<sup>90</sup>. Por tanto, solo vamos a matizar algunas cuestiones de relativa importancia y novedad, ya que no ha aparecido ninguna documentación nueva al respecto –que sepamos– sobre las dos hipótesis de factura planteadas entonces.

Eran estas, por un lado, que debió haber sido encargado durante el mandato del obispo Alarcón y Covarrubias (1657-1675) con motivo de la celebración del sínodo diocesano que se desarrolló en la ciudad entre el 18 y el 22 de junio de 1662, dentro del conjunto de encargos efectuados para el palacio con este motivo, al igual que se hizo con la *Galería de retratos de obispos*, en este caso al pintor Juan de Alfaro (Córdoba, 1643-Madrid, 1680), la cual no fue terminada y situada en el corredor del piso alto hasta abril de 1667.

Además, continúa resultando difícil precisar el lugar para el que los cuadros iban a ser destinados, siendo completamente extraño que, ni Palomino ni ningún autor de su tiempo, haya dado

---

<sup>88</sup> En 1632 será elegido superior provincial de los franciscanos de Castilla, y en 1634 comisario general de la familia ultramontana franciscana, para acabar siendo, desde mayo de 1658, arzobispo de Sevilla, muriendo allí un 6 de febrero de 1663, estando enterrado en la capilla de San Diego del convento de San Buenaventura.

<sup>89</sup> PALENCIA CERESO, José María, «Sebastián Martínez y el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo, *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, I, pp. 373-384.

<sup>90</sup> Véase PALENCIA CERESO, José María, «En busca de *Sebastianus*. La autoría del misterioso *apostolado* del Museo Diocesano», *Diario de Córdoba*, 26 de febrero de 1989, pp. 36-37.

cuenta de ellos. A la ceremonia de la confusión se une la circunstancia de que el *Apostolado* fuese copiado en su día por el pintor cordobés fray Jerónimo Espinosa (ca. 1710-1791) con objeto de decorar la galería baja que daba al jardín del palacio<sup>91</sup>, surgiendo inmediatamente la pregunta: ¿Dónde copió fray Jerónimo los apóstoles de Martínez, en el Palacio Episcopal, donde residió largo tiempo al servicio del obispo, o en casa de alguna persona donde pudieron estar depositados antes de su entrada en palacio?

Ello nos lleva al mantenimiento de la segunda de las hipótesis en cuestión. Aquella que, en base a su similitud de medidas (dos varas y media de alto por siete cuartas de ancho en el caso de Jaén y 203 x 136 centímetros para el de Córdoba), suponía que fuese éste el *Apostolado* de Martínez que citan Palomino, Ponz y Ceán en el patio del Colegio de los Jesuitas de Jaén, y que siendo propiedad del caballero calatravo Diego Fernández de Moya Chapiprieto, —como documentó Lázaro Damas—; debiendo ser retirado, según su testamento, e incorporado a su herencia para pagar deudas a partir de 1668<sup>92</sup>, podía haber supuesto su paso posterior y definitivo al obispado cordobés. O, de manera intermedia, a una colección particular primero y al Palacio Episcopal después, ya que el propio Ponz, durante su visita a Córdoba, dijo haber visto cuadros de Martínez en la colección de Cayetano Carrascal, canónigo tesorero de la Catedral, e incluso un *Apostolado* en la del canónigo Francisco José Villodres<sup>93</sup>. Por tanto, ¿pudo ser el apostolado de Martínez el que pasó de los jesuitas de Jaén a la colección de Villodres, que en su casa fuese copiado por Espinosa, y que luego llegara a su lugar definitivo? Todo cabe en la viña del Señor, por lo que no parece de recibo cerrar, todavía, la puerta.

Respecto a los adelantos producidos en su conocimiento, y por la extraordinaria semejanza que las mismas tienen con algunas de los personajes que forman parte del *Apostolado*, no

---

<sup>91</sup> Véase RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Madrid, Perales y Martínez, 1893, p. 137.

<sup>92</sup> LÁZARO DAMAS, María Soledad, «Consideraciones...», pp. 299-314.

<sup>93</sup> Véase PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1792, XVIII, p. 149.

podemos dejar pasar la ocasión para dar a conocer su relación con un dibujo que presenta *Seis cabezas de ancianos* existente en el Museo del Prado tradicionalmente atribuido a Antonio del Castillo (fig. 21).

Si hacemos una lectura de este dibujo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, veríamos la similitud de la primera cabeza, por ejemplo en la de *San Matías* o *San Andrés*. La cuarta, indudablemente con la de *San Mateo*, la quinta con la de *San Felipe*, y la sexta, finalmente, con la de *San Pedro* (figs. 22 y 23).

¿Pertenece este dibujo a Antonio del Castillo, como se viene afirmando, o es de Sebastián Martínez, como parece? Si admitimos que es de Castillo, entonces tenemos que pensar que el artista cordobés debió de haber ido a copiar las cabezas de Martínez directamente a la sede de los jesuitas giennenses, lo cual parece poco probable, máxime teniendo en cuenta la cronología que se le achaca. Por el contrario, si aceptamos, –como atisbo–, que este dibujo sea de Martínez, entonces tendríamos que descalbar incluso alguno más del conjunto que se tiene actualmente como de Castillo, y pensar que nuestro artista fue también un extraordinario dibujante que, aunque fuese copiando cabezas grabadas de Abraham Bloemaert (1566-1651), dominaba incluso la técnica de la pluma de caña.

Por lo demás, podríamos decir algo más, como por ejemplo, que el *San Pablo*, del que solo conocemos la copia efectuada por fray Jerónimo Espinosa, parte claramente de una composición invertida de un *Profeta* perteneciente a la *Biblia Sacra* de 1583, siendo el único Apóstol claramente inspirado en una ilustración de esta obra. ¿Qué habría pasado en su día con el *San Pablo* de Sebastián Martínez? ¿Se habría quedado con él Carrascal, o por el contrario, habría desapareció en el terrible incendio padecido por el Palacio Episcopal en 1745? Como es de suponer, no hemos encontrado aún la clave que pueda resolvernó estos interrogantes, pero qué duda cabe que los *Apóstoles* del Palacio Episcopal de Córdoba, entre los cuales puede encontrarse retratado el propio artista, cuentan entre los más interesantes de la pintura barroca española.



Figura 21.–Antonio del Castillo (atribuido), *Seis cabezas de ancianos*, Madrid, Museo Nacional del Prado. N° catálogo: D000107. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Figura 22.–Sebastián Martínez, comparación de la cabeza de *San Felipe* del Apostolado de Córdoba con la quinta del dibujo del Museo Nacional del Prado.



Figura 23.–Sebastián Martínez, comparación de la cabeza de *San Pedro* del Apostolado de Córdoba con la sexta del dibujo del Museo Nacional del Prado.

### 3.5. La *Santa Águeda* de la colección Granados

Por su relación con los trabajos conocidos de Martínez para la nobleza cordobesa, no podemos dejar de referirnos a la *Santa Águeda* perteneciente a la colección de Miguel Granados, que fue publicada por primera vez en el libro que dedicaran, en 2004, los profesores Nancarrow Taggard y Navarrete Prieto a Antonio del Castillo, aunque obviando el estudio de su dedicatoria, que realizamos nosotros al año siguiente cuando la hicimos formar parte de sendas exposiciones de esta colección madrileña celebradas en Córdoba y Sevilla<sup>94</sup>.

El cuadro está firmado autógrafamente como «*Sebastianus / Córdoba en 166(0)*»?, apareciendo el último guarismo borrado; con dedicatoria al «*S<sup>r</sup> D. Luis Gomez frz (Fernández) / Figueroa*». Por tanto, es claro que fue ejecutado en un año desconocido de los siete primeros de la década de 1660 para Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba, que fue patrono de la capilla mayor del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles y gran mecenas de su tiempo, llamando a trabajar para el mismo a los artistas más importantes de su tiempo, como Cristóbal Vela, Bernabé Gómez del Río o el propio Antonio del Castillo<sup>95</sup> (fig. 24).

Sabemos que la familia Gómez de Figueroa, señores de Villaseca, moró en las casas hoy conocidas como Palacio de Viana –en su tiempo de las Rejas de Don Gome–, junto al convento de San Agustín, muy cerca de la vivienda del propio Vela Cobo. Poseían el patronato sobre la capilla mayor del monasterio de Santa Isabel de los Ángeles desde 1585 y habían ayudado notablemente a su fábrica, realizada sobre la de una antigua ermita de la Visitación existente<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> NANCARROW, y NAVARRETE PRIETO, *Antonio del Castillo*, p. 111.

<sup>95</sup> PALENCIA CERESO, José María, Ficha técnica de la obra «Santa Águeda», de Sebastián Martínez, en PALENCIA CERESO, José María y DEL CAMPO, Javier (coord.), *El esplendor del barroco andaluz en la colección Granados*, Córdoba, Cajasur, 2007, p. 156.

<sup>96</sup> A la misma había dado un notable impulso su propio padre, de igual nombre, caballero de Calatrava y veinticuatro de Córdoba, que redactó su testamento el 9 de diciembre de 1636, habiendo casado en tres ocasiones: primero con Gregoria Portocarrero, y después con María de Figueroa y Paula Messía de Guzmán, no habiéndose



Figura 24.-Sebastián Martínez, *Santa Águeda*, Madrid, Colección Granados.

Según carta de pago otorgada en 1640 a favor de Paula Messía, madre y tutora de Luis Bernardo, para el lugar había pintado Vela Cobo el cuadro de la *Visitación* que campeaba en su retablo mayor y hoy se encuentra en la clausura<sup>97</sup>. Al decir de Palomino, Luis fue muy amigo de la utilización de la simetría en las composiciones de los artistas a los que encargaba obras, lo que puso también de manifiesto Pedro Roldán cuando en 1682 realizó los relieves sobre la *Visitación* y la *Adoración de los pastores* para el nuevo retablo mayor, que condenaba al cuadro de Vela a la pérdida de su hegemonía<sup>98</sup>.

El encargo a Martínez debió coincidir con la terminación de la capilla mayor, que lo fue en 1660; por lo que, en sus bóvedas y a partir de 1655, habrían intervenido también Bernabé Gómez del Río y Antonio del Castillo, que debieron de acatar los postulados del programa de un Luis, entonces en lo más alto de la pirámide social, siendo un distinguido vate. Curiosamente, en 21 de octubre de 1660 se documentará también el fin de los trabajos de Martínez para la Catedral de Jaén, conociéndose el dato de la preparación del crucero para comodidad de las autoridades asistentes a la misa de inauguración<sup>99</sup>. A partir de entonces nuestro artista tratará de dar el definitivo paso hacia la corte.

---

alcanzado el marquesado por parte de su hijo hasta 1703, ya por concesión de Felipe V, que luego perdería tras su fallecimiento sin descendencia hacia 1704-1706, en que pasa a la casa Fernández de Mesa Argote.

<sup>97</sup> Véase ESPEJO CALATRAVA, Purificación, «El patronato en la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 110, 1986, pp. 179-187. Lógicamente, Luis Bernardo también estuvo muy relacionado con el convento de San Agustín, con el que intercambió esclavos en varias ocasiones y –como documentó Adrián Abad–, aceptó donaciones de ellos, legalizadas por fray Pedro de Góngora desde que la gran obra arquitectónica llevada a cabo en el mismo con la participación de Vela y Zambrano, habría también finalizado.

<sup>98</sup> Es muy probable que sea a él mismo a quien se le dedica un lienzo con esta temática pastoril, propiedad de la Diputación, que se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba desde 1917 como procedente del extinto hospital de la Misericordia, con firma apócrifa de Valdés Leal.

<sup>99</sup> Véase VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Testimonios literarios sobre la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, 2008, p. 140.

Sea como fuere, lo cierto es que su memoria como gran pintor se mantuvo siempre en Córdoba, siendo considerado uno de los mejores pintores que en ella trabajaron. Para probarlo baste con señalar el importante número de colecciones locales a las que Ponz se referirá como poseedoras de sus obras; aunque falte todavía por averiguar cuáles fueron esos cuadros. O cuáles exactamente pasaron, por ejemplo, de la colección del racionero cordobés José Roncalli a la sevillana del deán López Cepero en los albores del ochocientos, cuestión en la que trabajamos.

# Sebastián Martínez en el contexto artístico de Jaén

PEDRO A. GALERA ANDREU

Pese a los esfuerzos de una parte de la historiografía artística tradicional y local por dar vida a una «escuela» de pintura en Jaén, cuya cabeza y maestro sería precisamente Sebastián Martínez, tal propósito no responde a la realidad. No ya solo porque el concepto «escuela» esté hoy en desuso ante la evidente permeabilidad a los cambios de gusto y la movilidad de los artistas, sino porque en el caso de Jaén, a diferencia de lo que ocurrió en la arquitectura, nunca hubo un taller tan sólido y duradero que permitiera aquella proliferación de artífices que tuvo la cantería. Ciertamente que las diferencias de proceso entre ambas artes, la pintura y la arquitectura, son muy acusadas salvo el nexo común del diseño, y que mientras la larga duración y mayor complejidad organizativa de la construcción exigía más permanencia y a la postre estabilidad de los talleres, en el arte del pincel por el contrario el constante fluir de pintores era norma. Sirvanos de ejemplo dos grandes figuras, protagonistas del Renacimiento en Jaén: Andrés de Vandelvira y Pedro Machuca, ambos artistas foráneos; pero mientras el primero, exclusivamente arquitecto, arraiga en el territorio hasta el punto de identificarse con el mismo, lo que ocurrió aún de forma más palpable con la gran figura de la rejería, maestro Bartolomé, erróneamente denominado en la historiografía como «Bartolomé de Jaén», cuando era natural de Salamanca, en el caso de Pedro Machuca, pintor-arquitecto, a pesar de los numerosos encargos que tuvo como pintor en Jaén desde el primerísimo momento de su llegada de Italia hasta el final de sus días por

el gran predicamento de que gozó, su residencia siempre estuvo en la Alhambra ligado a la construcción del Palacio de Carlos V.

La documentación, también es cierto, nos da bastantes nombres de pintores, más que obras conservadas. El gran problema que se nos presenta actualmente para el estudio de la pintura en Jaén es la cuantiosa desaparición de obra por diversos motivos –no siempre las guerras, con ser los más lacerantes–; de todas formas la casi totalidad de esos pintores no tuvieron trascendencia, ya vinieran de fuera o hubieran nacido aquí. Todavía en el Quinientos se pueden rastrear talleres familiares estables como los Sánchez, los Bolaños o los Domedel, que alcanzan la centuria siguiente, de origen ajeno al territorio, cuya impronta de procedencia en lo poco que conocemos de su obra es evidente, lo que nos hace pensar en un proceso, digamos, «colonizador» por parte de artistas de las provincias limítrofes que acuden ante una demanda creciente sobre todo por parte de la Iglesia, que abordaba un plan intenso de construcciones eclesiásticas con su correspondiente equipamiento mobiliario y por otra parte el auge fundacional del clero regular, acentuado en la segunda mitad del siglo y en las primeras décadas del Seiscientos. Sin embargo este panorama se debilita conforme avanza el nuevo siglo y a la par esos talleres familiares. Algunos nombres nuevos venidos de fuera tratan de ocupar el vacío, pero no por mucho tiempo y lo que es delatador de la falta de una demanda de la pintura de caballete por parte de la sociedad civil: las figuras descolantes de los pintores originarios giennenses emprenden igualmente la huida, algo que ya debía venir ocurriendo desde el esplendor renacentista, cuando los hijos de Antón Becerra, abandonan su Baeza natal. Un cambio de situación se atisba en la segunda mitad del siglo XVII, tras la confirmación de Sebastián Martínez como un artista de «vanguardia», y su brillante, aunque breve, etapa al servicio de la Catedral (fig. 1). Tentadora resulta entonces la idea de aglutinar en torno a él un grupo de artistas, de los que con excepción de Antonio García Reinoso es difícil confirmar, y desde luego no hay trazas de un taller giennense del pintor individualista que muere en 1667, solo y abandonado en un mesón de Madrid.



Figura 1.–Sebastián Martínez. *Inmaculada*, ca. 1650, Jaén, Santa Iglesia Catedral (procedente de la iglesia de Santa Cruz). Fotografía Arturo Aragón Moriana.

Cuando Sebastián Martínez Domedel viene al mundo, en la segunda década del Seiscientos, la situación socio-económica de la ciudad de Jaén, ni tampoco la cultural, eran brillantes. Al auge vertiginoso de la población durante el siglo XVI siguió un descenso brusco desde principios del siguiente, iniciado con una epidemia de peste (1602) y subsiguientes carestías de alimentos. A todo ello se unió la presión fiscal desde el Ayuntamiento, lo que motivó una huida de vecinos que llegó a alarmar seriamente al cabildo municipal al final justo de esa segunda década<sup>100</sup>. Una situación no muy diferente de la del resto del país, sobre todo de la España interior, que se acentuó bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV por motivo principalmente de las guerras europeas y nacionales en que se vieron envueltos los monarcas, sobre todo Felipe IV, a cuyo final de reinado la ciudad de Jaén aparecía, en palabras de Luis Coronas, «exhausta» en lo económico.

Si la pérdida de población era el resultado final de este cuadro desolador, la migración de la élite social de la nobleza, que por razones de alcanzar mayor rango dentro de su clase habían emprendido una estrategia de enlaces matrimoniales que a la postre los iba a alejar del reino de Jaén, supondrá un notable detrimento en lo tocante a patronazgo artístico y cultural. Tal es el caso de los descendientes del rico y poderoso Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, y de los Benavides, condes de Santisteban<sup>101</sup>, ya desde finales del siglo XVI. En la ciudad de Jaén la nobleza titulada era escasa, tan solo tres se señalan en los inicios del Seiscientos: condes de Humanes, Torralba y Villardompardo<sup>102</sup>, pero sí había un grupo de hidalgos ennoblecidos, emparentados con linajes ilustres (Mendoza, Córdoba, Ponce de

---

<sup>100</sup> CORONAS TEJADA, Luis, *Jaén, Siglo XVII*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (en adelante, IEG), 1994, p. 88 y ss.

<sup>101</sup> El primogénito de Francisco de los Cobos y sus descendientes ostentaron el título de marqueses de Camarasa, mientras que su hija casó con el duque de Sesa. Los condes de Santisteban, instalados en la corte, enlazaron con miembros de la casa de Lerma y de Aragón y tuvieron cargos políticos de alta representación como el virreinato de Sicilia con el IX conde. Unos y otros acabaron en el siglo XVIII absorbidos por la casa ducal de Medinaceli.

<sup>102</sup> CORONAS TEJADA, *Jaén, Siglo XVII*, p. 144.

León, Torres y Portugal) que en general ostentaban una riqueza quizá por encima de la media que podía observarse en Castilla, sin embargo y a pesar de su decaimiento también a lo largo de la centuria no se distinguieron por sus empresas artísticas, antes bien se preocuparon mejor por las tradicionales exhibiciones de poder a través de las armas, ya fuera la participación en las guerras de la Corona, por obligación, o en los festejos públicos.

No disponemos todavía de un estudio de cierta sistematización sobre los ajuares domésticos de este estamento, pero a tenor de un muestreo que hemos realizado observamos la escasez de pintura y dentro de ella el dominio de los temas religiosos sobre los profanos, estos últimos limitados a retratos familiares o de los monarcas de la Casa de Austria y a los «países» o paisajes<sup>103</sup>. Una situación no muy distinta a la del resto del país, que de igual manera comienza a cambiar a partir del último tercio del siglo con un mayor incremento de dichos bienes.

Contrasta, en cambio, el panorama que ofrece el estamento religioso, bien es cierto que circunscrito al entorno del obispo y el

---

<sup>103</sup> Ejemplar al respecto puede ser Luis de Guzmán, caballero de la Orden de Calatrava, cuyo inventario de bienes a su muerte, en 1631, de 57 cuadros (uno de los más ricos que tenemos de esas fechas), todos son de temática religiosa a excepción de «nueve quadros de retratos de la genoloxia y deçendencia del dicho señor, Luis de Guzmán»; «dos retratos de Felipe IV y Reyna nuestra Señora», estos últimos de escaso valor (8 reales), Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), *Protocolo Notarial (P.N.)*, leg. 1297, ff. 642 y ss. Otro noble coetáneo, Miguel Messia de la Cerda, muerto en 1622, ofrece en cambio un paupérrimo elenco de pintura, dos cuadros religiosos y seis de «arboleda y montería», pero de escaso valor (AHPJ, *P.N.*, leg. 1297, ff. 539 y ss). Otro tanto cabe decir de otro prócer de la ciudad, Diego de Nicuesa Cobaleda, cuyos descendientes enriquecieron con el tiempo el actual palacio Cobaleda Nicuesa, a espaldas de la Catedral, pero que en 1619, solo registra dos cuadros de pintura religiosa y un retablo pequeño (AHPJ, *P.N.*, leg. 1444) y del caballero veinticuatro, Cristóbal Berrio, que en 1622, declara cuatro cuadros también religiosos, aunque bien valorados.

A partir de mediados de siglo se aprecia un incremento de la pintura en los ajuares y no siempre en miembros de la nobleza, sino de funcionarios, aunque ennoblecidos, o de hombres ricos. Así, Luis de Charte, notario mayor de las Rentas Decimales de Jaén y familiar de la Inquisición de Córdoba, en 1662, supera la cincuentena de cuadros, aparte de algunas tallas, de los cuales, veinte son «países» y el resto pintura religiosa (AHPJ, *P.N.*, leg. 1995, ff. 60 y ss). Juan Carreño de Soto, en 1678, tiene cuarenta, entre los que destacan «doce lienzos grandes de la pintura de la casa de Austria», valorados en 40 reales cada uno (AHPJ, *P.N.*, leg. 1548, ff. 333 y ss.).

cabildo catedralicio, donde a un poder adquisitivo notable se une un nivel cultural también más alto. Conviene recordar que entre las dignidades eclesiásticas es frecuente un origen también de nobleza, más acentuado aún en el caso de los preladados, dado que tanto las rentas de la Mesa episcopal como las de la diócesis estaban entre las diez primeras del país, lo que siempre hizo atractiva la promoción a la Iglesia giennense. Entre los obispos de alta alcurnia que rigieron la diócesis en el siglo XVII sobresale Baltasar Moscoso y Sandoval (1589-1665), hijo del VI conde de Altamira, y pariente del duque de Lerma, ascendido desde Jaén a la sede primada de Toledo<sup>104</sup> e impulsor decisivo de las obras de la Catedral durante su pontificado comprendido entre 1619 y 1646. Empresa esta, que culminaría su continuador con la consagración del templo en 1660, Fernando de Andrade y Castro (Ca. 1601-1664), noble igualmente de ascendencia gallega (condes de Lemos y de Villalba), procedente del arzobispado de Palermo.

No menos interés despertaba el cabildo catedralicio. Al igual que ocurriera en el siglo XVI con las apetencias por la silla episcopal de parte de la curia romana, recordemos que un ilustrísimo nepote de Paulo III, nada menos que el «gran cardenal» Alejandro Farnesio, fue designado para ocuparla en 1538<sup>105</sup>, ahora se interesaba por el deanato de la Catedral el cardenal Juan Carlos de Médici en 1655, aunque tampoco llegara a ocuparla<sup>106</sup>. Otros, como el deán Juan Francisco Pacheco, hijo del marqués de Villena y sumiller de cortina del rey<sup>107</sup>, hombre de fortuna, que

---

<sup>104</sup> Sobre la figura del obispo y cardenal Baltasar Moscoso y Jaén vid. GALERA ANDREU, Pedro A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros, 1979, pp. 97-107; CORONAS TEJADA, *Jaén, Siglo XVII*, pp. 151-156; SERRANO ESTRELLA, Felipe, «La promoción artística en las catedrales españolas. Las relaciones entre el alto clero y la monarquía», *Potestas*, 6, 2013, pp. 103-124.

<sup>105</sup> MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan, «Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (en adelante, *BIEG*), 177, 2001, pp. 336-341; GALERA ANDREU, Pedro A., «El paso invisible por Jaén de un gran mecenas del Renacimiento, el cardenal Alejandro Farnesio», *Elucidario*, 3, 2007, pp. 171-180.

<sup>106</sup> CORONAS TEJADA, *Jaén, Siglo XVII*, p. 157.

<sup>107</sup> GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los obispos de Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1778. II, p. 683.

donó más de 50.000 maravedíes para la obra de la Catedral, pasó a la silla episcopal de Córdoba en 1652<sup>108</sup>. Pariente suyo probablemente fuera el canónigo y miembro de la orden de Calatrava, el doctor Jerónimo Pacheco, que le precedió en el cabildo dos años. A su muerte, en 1620, el inventario de sus bienes, vendidos en almoneda, sorprende por el número de cuadros, próximo a medio centenar, poco común en el contexto social jiennense de la época, y sobre todo una buena biblioteca<sup>109</sup>. En la pintura es de notar asimismo, que aún dominando la temática religiosa, tienen cabida los «países» y un retrato de Felipe II.

Hay más Pachecos, vinculados todos al marquesado de Villena, entre las dignidades eclesiásticas de Jaén, como el deán –aunque nunca llegó a trasladarse– Diego Pacheco Álvarez de Toledo; el también deán, Roque Pacheco Álvarez de Toledo y de forma colateral, Diego de Toledo y Pacheco. A su vez, los obispos aristócratas arriba citados, Moscoso y Andrade, tuvieron parientes ocupando canonjías, lo mismo que hizo el predecesor de ambos el obispo Sancho Dávila y Toledo (1600-1615), de la Casa de Alba, con quien fue canónigo Gome Dávila. Tampoco faltaron cardenales que ocuparon el deanato, aunque ausentes por su residencia en Roma, como el célebre Pascual de Aragón (1663), hijo del duque de Cardona, o José Sáenz de Aguirre (1686)<sup>110</sup>.

Sin tanta sangre azul, pero con una fortuna muy considerable y un gusto artístico definido, hemos de considerar a otros miembros del cabildo catedralicio entre los que destacaríamos a los hermanos Juan Bautista Casela y Domingo Passano, hijos del matrimonio italiano Juan Bautista Casela y Jerónima Passano, que vinieron al Viso del Marqués con motivo de las obras y decoración del Palacio de Álvaro de Bazán. Emparentados con la familia de los Perolli, arquitectos y pintores, uno de los cuales, Juan Bautista,

---

<sup>108</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan, *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (siglos XVII-XVIII)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2009, p. 141.

<sup>109</sup> AHPJ, *PN.*, leg. 1257, ff. 787 y ss.

<sup>110</sup> CAÑADA QUESADA, Rafael, «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el Archivo de la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, 2008, pp. 184-214.

se ocupó de la iglesia de los jesuitas en Segura de la Sierra<sup>111</sup> y a la que con toda probabilidad acudiría el padre de los clérigos, de profesión cantero, que acabó instalándose en Villanueva del Arzobispo. Los dos hermanos gozaron de la protección e influencia del obispo Moscoso, cardenal Sandoval, quien mantuvo en Roma durante un tiempo a Domingo Passano como representante del obispado para diversos asuntos, por lo común económicos. Fue allí, en la Ciudad Eterna, donde adquirió un *Tiziano* para su oratorio particular, que al final fue a manos del obispo Andrade y Castro en virtud de la «luctuosa» testamentaria<sup>112</sup>; previamente, en un testamento conjunto de ambos hermanos, le había regalado a su querido benefactor, el cardenal Sandoval, quien había llevado consigo a Toledo a su hermano Juan Bautista y a un sobrino, un crucifijo de bronce «grande» que «en lo primoroso del arte no puede mejorar», pieza que por las características y el precedente de la pintura no debía ser sino italiano.

En fin, pensemos también que la Catedral tenía una escuela de Gramática, lo que la convertía en un centro formativo e intelectual. De este modo, social, cultural y políticamente incluso, el templo matriz se conforma como el foco activo de las artes y las letras en el Jaén del Seiscientos. Un templo, que al estar construyéndose con una arquitectura de excepcional categoría requería de un amueblamiento «ad hoc» en un largo proceso que llega hasta finales del siglo XVIII. Es en este punto donde mejor, quizás, se puede apreciar el nivel cultural y de gusto artístico de este grupo eclesiástico privilegiado, pues a los encargos de la propia Iglesia se unieron las donaciones de sus dignidades procedentes de sus ajuares particulares. En esa trama está inserto Sebastián Martínez, primero por medio de los encargos oficiales para el retablo mayor o el cuadro para la capilla de San Sebastián y al final con el legado del canónigo racionero Juan Romero de Utrera que comprende los cuatro evangelistas para la capilla de

---

<sup>111</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum SI, 1967, pp. 299-303.

<sup>112</sup> GALIANO PUY, Rafael, «Bienhechores de Ntra. Sra. de la Capilla. Los Hnos. Casela Passano, canónigos de Jaén», *El Descenso*, 3, 2006, pp. 112-118.

la Virgen de los Dolores (fig. 2), que lucen en esta Exposición, que hace llegar su albacea testamentario, el también canónigo Ambrosio Francisco de Gámez en 1754<sup>113</sup>.

La Iglesia, no lo olvidemos tampoco, era un estamento dinámico en la medida que sus miembros se renovaban y daban paso a individuos que venían desde distintos puntos de la geografía española, aun a pesar de la tendencia inherente a perpetuarse también las élites locales. De la misma manera que los obispos solían rodearse de allegados familiares era normal que para otros oficios, entre los cuales estaban los artísticos, recurrieran a conocidos de otras latitudes, aparte de la lógica comunicación existente entre los cabildos en virtud de la movilidad apuntada. Todo lo cual, unido a la cautela y a la exhaustiva información que caracterizó siempre a la Iglesia, tan aficionada a los informes y pareceres de expertos antes de tomar una decisión en materia de encargo de obra, explica que los mejores artistas durante el Antiguo Régimen trabajaran para ella. Así, la Catedral de Jaén tuvo como artista predilecto durante la primera mitad del Quinientos a Pedro Machuca, tanto en su faceta de pintor como de arquitecto, expandiendo su buena estrella a parroquias de la diócesis y a encargos particulares de distintos miembros del cabildo, y del mismo modo en el siglo XVII lo sería el Sebastián Martínez en su madurez, en los últimos quince años de su vida; no antes, es decir, cuando su nombre estaba ya aquilatado. Ni antes ni después de esa horquilla temporal comprendida entre 1650 y 1665 encontramos el nombre de un pintor que trabaje de forma reiterada, como lo hizo Martínez, para la Catedral.

De lo anterior, ¿cabe deducir que no hubo en Jaén pintura o pintores de relieve? La respuesta en abstracto sería afirmativa, sobre todo si pensamos en la existencia de un taller o talleres con actividad continuada susceptible de rebasar las fronteras locales, como lo había conseguido la cantería baezana y ubetense en su expansión a fines del siglo XVI por Andalucía e incluso el norte de España, de tal forma que sería pertinente hablar de una «escuela»

---

<sup>113</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén, 1986, p. 232.



Figura 2.—Sebastián Martínez, *San Mateo*, ca. 1655, Jaén, Santa Iglesia Catedral.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

giennense del arte del corte de la piedra,<sup>114</sup> nada más lejos en el caso de la pintura. En el arte del pincel, por el contrario, Jaén es ocupada por pintores procedentes de territorios vecinos a la par que los propios de cierta perspectiva emprenden la salida hacia esos otros mismos territorios, ya sea con intenciones de formación o de mera subsistencia.

La presencia externa se articula en una doble dirección de norte a sur. Al norte, el límite castellano fue históricamente permeable dadas las circunstancias de ocupación y repoblación desde los días de la recuperación cristiana del reino de Jaén. De una parte, las Órdenes militares de Santiago y Calatrava repartiéndose gran parte del territorio; de otra, la archidiócesis de Toledo, que mantuvo el adelantamiento de Cazorla y las Cuatro Villas, como punta de lanza sobre la frontera oriental con el reino nazarí. Desde el punto de vista eclesiástico la vinculación con Toledo tendría mayor repercusión en la medida que destacados personajes compartieron la máxima responsabilidad en ambas cabezas metropolitanas, caso de los Sandoval, Bernardo de Rojas y Baltasar Moscoso, arzobispos de Toledo y previamente obispos de Jaén. Figuras a las que habría de unirse la de un giennense, muy vinculado como auxiliar en Toledo de Bernardo, Melchor de Soria y Vera, obispo de Troya, fundador del monasterio de las monjas Franciscas, conocidas como «Bernardas», en Jaén, entre otras acciones benefactoras hacia su patria chica.

La presencia de artistas toledanos en Jaén se arrastraba desde el siglo XVI, al menos en sus postrimerías. Ya, Ponz afirmaba haber visto un cuadro que representaba la *Batalla de las Navas de Tolosa*, que atribuye al buen y poco conocido pintor, Blas de Prado, en la ermita de Santa Elena en la localidad homónima<sup>115</sup>, núcleo de la colonización ilustrada de Carlos III pasado

---

<sup>114</sup> GALERA ANDREU, Pedro A., «Úbeda y Baeza, taller universal del arte de la cantería», *BIEG*, 186, 2003, pp. 161-193.

<sup>115</sup> PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, XVI, p. 356, «yo vi –escribe el abate Ponz– dicha pintura en su mal estado y, fuera de esto, me pareció muy buena y como del estilo de Blas de Prado. La representación era, en primer término, las figuras del rey Alfonso y del arzobispo Rodrigo, puestas de rodillas, como adorando una cruz roja que se aparece en el aire: el rey vestido de

Despeñaperros. Ahora podemos añadir, con carácter inédito, que su nombre se repite en la iglesia de Baños de la Encina, dentro de la misma comarca, pero como iluminador de libros<sup>116</sup>. Juan de Bolaños «el Viejo» puede ser el autor del citado cuadro de la *Batalla de las Navas de Tolosa*, hoy en el Ayuntamiento de Baeza (fig. 3). Aunque valenciano de nacimiento<sup>117</sup>, el topónimo de su apellido y sobre todo la técnica y formas de ese cuadro único conocido apuntan sobre otras influencias al entorno artístico toledano, viniendo así a confirmar la intuición de Ponz sobre su origen artístico. Y desde luego, de ascendencia de la Meseta Sur –y con mucha probabilidad, a juicio de Luz de Ulierte, de origen toledano– es el más importante escultor y retablista activo en Jaén entre fines del Quinientos hasta 1630, Sebastián de Solís, con nexos familiares y profesionales con el foco al sur de Ciudad Real, Almagro y Viso del Marqués, donde la familia de los Peroli, como vimos, había traspasado también la línea de Sierra Morena. Y, en fin, en la primera década del siglo, a mediados, llega a Andújar la *Oración en el Huerto*, de El Greco, adquirida por el presidente de la Chancillería de Granada, Antonio Sirvente de Cárdenas, para el retablo que a su costa labraba Sebastián de Solís en la capilla mayor de Santa María de Andújar (fig. 4)<sup>118</sup>.

---

hierro y el arzobispo con roquete». Según Ponz el mal estado en la que él la vio fue subsanado por el cardenal Francisco de Lorenzana, arzobispo de Toledo a su vuelta de un viaje a Orán en 1786, mandando trasladarlo a Toledo para su restauración.

<sup>116</sup> Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Pueblos*, Cuadernillo suelto de Libro de Fábrica, 1593.

<sup>117</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, José, «Pintores giennenses del siglo XVII. Los Bolaños en la transición protobarroca», *BIEG*, 181, 2002, pp. 171-177. A raíz de una nueva restauración, reciente, apareció la firma y la referencia local a Baeza. Siguiendo a CÓZAR MARTÍNEZ, Fernando, *Noticias y documentos para la historia de Baeza*, Jaén, Rubio, 1884, dice que el cuadro estuvo colgado en las murallas de la ciudad, cerca de la Puerta de Toledo, hasta que se perdió esta parte defensiva y pasó a una hornacina en una casa vecina. Todo lo cual explicaría su deterioro, pero ¿se trataría del mismo lienzo de Santa Elena, llevado a Baeza? En todo caso, si se trata de otro distinto todo parece indicar que fuera copia entonces del que vio Ponz, dada la coincidencia en la descripción compositiva y de detalle.

<sup>118</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, José, «Exégesis del “Greco” de Andújar», *BIEG*, 110, 1982, pp. 71-90, y «Oración en el Huerto», en BUENO ORTEGA, Manuel (coord.), *En la Tierra del Santo Rostro* (cat. exp.), Jaén, Cajasur, 2000, p. 258.



Figura 3.—Juan de Balaños, *Batalla de las Navas de Tolosa*, Baeza (Jaén), Museo.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 4.–El Greco, *Oración en el Huerto*, ca. 1600, Andújar (Jaén), Iglesia de Santa María.

Otro pintor de los inicios del Seiscientos, natural o afincado en Úbeda, más conocido que Bolaños, aunque de menor calidad quizás, Juan Esteban de Medina, ha sido puesto en conexión con Alejandro Loarte, muerto en Toledo y en cuya provincia se conserva la mayor parte de su obra aunque residiera en Madrid, ciudad en la que también anduvo Juan Esteban<sup>119</sup>. El *Bodegón* que guarda el Museo de Bellas Artes de Granada (fig. 5), es el nexo entre ambos pintores. Trabajó para la Catedral de Baeza, donde hay noticia de varias pinturas suyas, hoy desaparecidas, excepto una *Anunciación* en el retablo de una capilla lateral alabado en demasía por Ponz<sup>120</sup> y con una fecha errada en su lectura (1666) cuando debe ser 1606 o 1636 (fig. 6). Los resabios manieristas de esta pintura de débiles figuras, pero en la línea de los talleres toledanos, debieron encandilar al académico. No obstante en su formación ha de tenerse en cuenta el excepcional patrimonio renacentista con que contaba Úbeda, como lo atestigua un encargo de 1634 para realizar copias de cuadros de El Salvador, entre las que se cita un *Salvador* de Tiziano y una *Sagrada Familia* de «Rafael de Urbina»<sup>121</sup>. Un hijo, también pintor, Pedro Romualdo de Medina, activo hacia la mitad del siglo y por lo tanto coetáneo de Sebastián Martínez, casa en Jaén con la hija de otro pintor, Juan Bautista Alvarado, aunque trabaja en las dos ciudades.

Pero sin duda será la figura de Melchor de Soria y Vera quien escenifique mejor la presencia de la pintura toledana y del círculo cortesano en Jaén, merced sobre todo a la fundación de

---

<sup>119</sup> A. E. Pérez Sánchez ya apuntó una posible procedencia toledana del pintor. Como pintor de bodegones, señala uno dado a conocer por Cavestany, firmado por Juan Esteban en 1606 (hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada), en el que el historiador reconoce adelantarse a la célebre «Gallinera» de Loarte (1626) y lo sitúa en la corte en 1597, declarándose «estante en Madrid». PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 71. También, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 172.

<sup>120</sup> PONZ, Antonio, *Viage...*, XVI, p. 368.

<sup>121</sup> ALMAGRO GARCÍA, Antonio, *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003, p. 227 y posteriormente: «Juan Esteban de Medina y la pintura religiosa del siglo XVII», *BIEG*, 209, 2014, pp. 11-67, con nuevas obras atribuidas y documentadas.



Figura 5.–Juan de Esteban de Medina, *Escena de mercado*, 1606. Museo de Bellas Artes de Granada.  
Nº de inventario: CE0126. Colección Estable. Fotografía Antonio Navarro Díaz.



Figura 6.-Juan Esteban de Medina, *Anunciación*, Baeza (Jaén), Santa Iglesia Catedral.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

monjas franciscas, como apuntábamos. Además de la traza de la iglesia, mandada desde Toledo, el obispo de Troya dotó a la misma y al monasterio de una serie de pinturas entre las que destacan las de los retablos, de mano de Angelo Nardi (1634), que hubo de causar un impacto notable en el ambiente artístico de la ciudad (fig. 7). A esas pinturas hay que sumar una serie de santas mártires, hoy concentradas en el coro bajo, de innegable ascendencia toledana al igual que una *Inmaculada* y algún otro cuadro de temática mariana en el que ya en su día vimos ecos de El Greco<sup>122</sup> y sobre todo el retrato del fundador, que estaba en el coro alto, sedente y de fuerte naturalismo, que lo vemos próximo a Luis Tristán (fig. 8).

La presencia granadina, por su parte, tenía no menos peso desde el esplendoroso siglo XVI. Al fuerte impacto italianizante de Jacopo Torni y Pedro Machuca, activos en la ciudad de Jaén incluso con cierta antelación a Granada, casi con seguridad en 1519, siguió el de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, establecidos en Úbeda, donde el primero incluso contraería matrimonio, al reclamo del poderoso Francisco de los Cobos. También en la segunda mitad de dicha centuria se desarrolla un importante taller en Alcalá la Real, ciudad fronteriza entre Granada, Jaén y la Campiña cordobesa, donde se instala un pintor de origen sardo, Pedro de Raxis, que da origen a una amplia saga familiar de escultores y pintores, activos entre Granada y Jaén hasta el primer tercio del siglo XVII. Un nieto de este patriarca, homónimo, será el gran experto en el arte de la estofa en Granada y el fresquista, que junto a Gabriel Rosales, decora la sacristía y capilla del hospital de Santiago de Úbeda (1586) y las bóvedas de la iglesia parroquial de Villacarrillo. Pero el pintor granadino de mayor trascendencia para Jaén desde principios del Seiscientos será Juan Bautista Alvarado, instalado hacia mediados de la primera década en la colación de San Ildefonso de la capital del reino de Jaén, el arrabal más pujante donde habitan funcionarios, artistas e incluso buena parte de la oligarquía urbana. Es la misma en la que se moverá la familia Martínez

---

<sup>122</sup> VV.AA., *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, IEG, 1985, p. 224.



Figura 7.-Angelo Nardi, *Anunciación*, Jaén, Monasterio de la Concepción Francisca (Bernardas).



Figura 8.—Próximo a Luis Tristán, *Melchor de Soria, obispo de Troya*, Jaén, Monasterio de la Concepción Francisca (Bernardas).

Domedel. Su condición de familiar de la Inquisición, testimonia su afán de encumbramiento social. Que su taller tuvo que ser floreciente lo demuestra los numerosos encargos que tuvo, aunque por desgracia –al igual que para el resto de los pintores de la época– no conocamos poco o nada de su obra (San Bartolomé de Granada, 1604)<sup>123</sup>, pero sí sabemos que tuvo clientes importantes, como el citado Melchor de Soria, el obispo auxiliar de Toledo, quien le encargaba en 1606 una imagen de *San Agustín*, para la iglesia de Orán, además del dorado y estofado para sendos sagrarios en Orán y Mazalquivir<sup>124</sup>, o la pintura, dorado y estofado del retablo de Baños de la Encina en 1629 por encargo de Baltasar Moscoso, obispo de Jaén; recibía aprendices en su estudio<sup>125</sup> o tasaba las pinturas para almoneda del canónigo Jerónimo Pacheco<sup>126</sup>. Alvarado regresó a Granada en torno a 1631, cuando se pierde su rastro en Jaén, pero en cierto modo se vio sustituido por su pariente Francisco de Ciria Alvarado, uno de los litigantes en el pleito que en 1628 enfrentó en Granada a los pintores por el pago del impuesto de Millones con que fueron gravados por la ciudad, colocándose Ciria entre los que se negaban a pagar. De aquella «borrasca», de la que unos salieron y otros entraron<sup>127</sup>, es fácil deducir la precariedad en que se encontraba la pintura.

<sup>123</sup> En Granada, antes de su venida a Jaén, se documenta la pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana, con traza de Miguel Cano (1603) y otro para la iglesia de San Bartolomé (1604) igualmente con traza de Cano. Tan sólo de este último se conservan dos tablas que representan los martirios de San Bartolomé y San Lorenzo. Vid. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada* (1890) ed. Facsimilar, Granada, Universidad, 1994, I, pp. 409 y 494. También GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad, 1989, pp. 152 y 161.

<sup>124</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, *El retablo...*, p. 77, n. 48 y LÓPEZ MOLINA, Manuel, «Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII», *BIEG*, 172(2), 1999, p. 924.

<sup>125</sup> En 1623 recibía por aprendiz a «Andrés Vázquez, vecino de la Mancha» (Mancha Real, Jaén). AHPJ, *P.N.*, leg. 1055, año 1623, f. 480.

<sup>126</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1297, f. 787 y ss.

<sup>127</sup> Vid. Al respecto LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», *Archivo Español de Arte*, 17, 62, 1944, pp. 84 y ss. Entre los demandantes o defensores de la «ingenuidad» se encuentran además de Francisco de Ziria, Pedro de Raxis, Tomás de Torres y Andrés López y entre los demandados por haberse precipitado a pagar, sin duda por intereses particulares que los

Jaén, donde no hay noticias de que hubiera litigios semejantes, aunque años atrás lo había habido por parte de los canteros sobre la alcabala de la piedra, tal vez ofreciera mejores perspectivas económicas, pero quizás gracias a una laxitud ordenancista que permitía trabajar sin impedimentos a pintores de imaginería y pintores de fábrica (doradores y estofadores) indistintamente como puso de manifiesto Luz de Ulierte<sup>128</sup>, teniendo en cuenta que el retablo es el arte mueble de mayor pujanza desde finales del siglo XVI en Jaén y además, que el afianzamiento de la estructura arquitectónica del mismo y la tendencia hacia el aumento de la escultura sobre la pintura dentro del desarrollo iconográfico en estas «máquinas», demandaba fundamentalmente doradores y estofadores, de un coste superior en ocasiones al del ensamblaje y construcción del retablo. Ocurre también que al haber desaparecido por diversas causas tanta pintura y subsistir al menos documentalmente los encargos de retablos por su mayor coste y complejidad contractual, lo que aflora en una panorámica de época es la casi hegemónica actividad de los pintores de fábrica, cuando en realidad la mayoría se nos muestran ambidextros. Tal sería el caso de los parientes directos de Sebastián Martínez.

El padre de Sebastián, Bartolomé Martínez, recorre la provincia aplicado a la labor de dorar. Así lo vemos en Úbeda poco después de su casamiento, el año 1619, dorando el retablo de la parroquia de Santo Tomás y el de una imagen<sup>129</sup>, lo que ha dado pie a pensar que por dicho motivo Úbeda pudiera ser la cuna de nuestro pintor<sup>130</sup> y en relación con esa actividad, que implicaba un

---

demandantes achacan a que estos otros eran marchantes de arte, se encuentran Juan Sánchez Barbalimpia y Bartolomé de Raxis, lo que da idea de las miserias artísticas del momento. Barbalimpia, que al parecer era oriundo o estaba emparentado en Andújar, tuvo problemas con la ley en Jaén por los que estuvo encarcelado. De este artista lo único que conocemos es un grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en la iglesia de Santa María de Andújar, obra mediocre.

<sup>128</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo...*, p. 47.

<sup>129</sup> ALMAGRO GARCÍA, *Artistas y artesanos...*, p. 215. La obra a realizar fue el dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Tomás.

<sup>130</sup> Consecuencia de no haber encontrado la partida de bautismo en las diversas parroquias de Jaén por las que pasó el matrimonio Martínez-Domedel. GALIANO PUY,

coste alto también según las condiciones de contrato, debe estar la deuda contraída con un religioso de Villanueva del Arzobispo por importe de 75 ducados, en 1631<sup>131</sup>. Sin embargo, años más tarde encontramos a un vecino de Siles que le paga 414 reales por «19 cuadros de diferentes pinturas y cuatro tiempos pequeños»<sup>132</sup>, lo que prueba no solo que fuera pintor de cuadros, sino que además practicaba temáticas distintas de la religiosa e incluso de un cierto nivel intelectual como se puede desprender de la representación de las cuatro estaciones, salvo que se tratara de meras copias, pues el documento puede apuntar a la compra de un lote de no mucha calidad, a juzgar por la cantidad pagada, destinada al comercio; pero en cualquier caso revelaría que en el ámbito giennense circulaba pintura profana al gusto de los tiempos.

Diego Domedel, pintor dorador asimismo, al que con seguridad hemos de identificar con el suegro de Bartolomé Martínez<sup>133</sup> y en consecuencia abuelo de Sebastián, en lo poco que hay documentado de él en la ciudad de Jaén lo más notable fue su labor en el retablo de la Virgen de la Capilla, en la iglesia parroquial de San Ildefonso; el primitivo, sustituido a finales del siglo XVII por el actual barroco. La labor según el libro de Visitas de 1600, año en que se termina de pagarle 6.260 maravedíes<sup>134</sup>, fue la de «pintar y aderezar» el retablo, que bien puede tratarse de una intervención en un retablo antiguo o de incorporación de nuevas pinturas,

---

Rafael, «Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684). De Juan de Aranda Salazar a Eufrasio López de Rojas (II)», *BIEG*, 205, 2012, p. 108.

<sup>131</sup> AHPJ, *PN.*, leg. 1063, f. 250.

<sup>132</sup> LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», p. 937.

<sup>133</sup> Así se desprende de la carta de dote que Bartolomé Martínez otorgó en 1624... «Bartolomé Martínez, maestro del arte de pintar, vezino que soi desta ciudad de Jaén, digo que por quanto abrá nueve años, poco más o menos, que me casé y belé [...] con María Domedel, hixa de Diego Domedel y de Ana del Salto, su mujer sus padres, vecinos que fueron desta ciudad, difuntos [...]». AHPJ, *PN.*, leg., 1056, f. 62.

<sup>134</sup> AHDJ, *Libro de Visitas de la Parroquia de S. Ildefonso*, año 1600, f. 2.: «6.260 mrs que dio al pintor que pintó el retablo de la Capilla, ques Diego Domedel, con los quales se le acabó de pagar lo que ubo de dorar el dicho pintor [...]». También ORTEGA SAGRISTA, Rafael, «La iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI al XVIII)», *BIEG*, 22, 1959, p. 46, sin especificar la fuente documental: «por pintar, refrescar y aderezar el retablo, 14760 maravedis que se dieron al oficial Diego Domedel, pintor».

que reforzaría la condición de «pintor de imaginería» con que se registra en Granada, tres años antes cuando colabora con Pedro de Raxis y Francisco Gutiérrez en las pinturas al fresco de la escalera del convento de Santa Cruz la Real de aquella ciudad<sup>135</sup> y que se confirma en otro encargo para un retablo en la villa de Jódar (Jaén) con obligación también de pintar, dorar y estofar, pero en el que se precisan las cuatro tablas de pintura de temática obviamente religiosa, donde incorpora en la central un retrato del donante<sup>136</sup>.

Talleres familiares; especialización ambivalente, fábrica e imaginería; itinerancia entre comarcas vecinas, conforman el panorama de la pintura giennense durante el primer tercio del siglo XVII del que la familia Domedel constituye un buen ejemplo, al que podría unirse el caso de los Silanes, Diego y Francisco, el primero fundamentalmente dorador activo en el tercio final del anterior siglo y el segundo pintor más definido de imaginería con formación granadina y trabajando en los primeros años del Seiscientos para la Catedral de Jaén<sup>137</sup> o el ya visto de los Raxis. El peso tan determinante del retablo como campo de actividad artística se presta a una asociación entre escultor y pintor, como se desprende entre Diego Domedel y el entallador Cristóbal Téllez, autor de los dos retablos citados, o entre Diego de Silanes y Salvador de Cuéllar, que funcionó a fines del Quinientos<sup>138</sup>.

A poco que avanza el siglo y en consonancia también con la calidad del artista de pincel se vislumbra otro tipo de asociación entre dos pintores, a modo de equipo, relacionado con la actividad retablística. Tal es el caso de Cristóbal Vela Cobo asociado con Juan de Quintanilla para dorar los retablos más notables de la ciudad entre fines del Quinientos y principios del Seiscientos, el de la parroquia de San Bartolomé y el mayor de la Catedral (1610), ambos con traza de Sebastián de Solís. Años después, en

---

<sup>135</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GILA MEDINA, Lázaro, «La arquitectura en Granada a fines del siglo XVI: La escalera del Convento de Santa Cruz la Real», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, pp. 159-188.

<sup>136</sup> LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», pp. 921-922.

<sup>137</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, «Pintores giennenses del siglo XVII...», pp. 168-170.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

1615 y 1618, se le encargarían los de Cambil y el de Campillo de Arenas, abordados solo parcialmente. El «tándem» no debió ser solo para labores de dorado y estofado, sino que abarcó igualmente la pintura de imaginería como lo demuestra el voluminoso encargo de cerca de seiscientos cuadros hecho por el comerciante de Sevilla, Carlos Atabante, sin duda con destino a América<sup>139</sup>. De hecho, Quintanilla era vecino de Sevilla<sup>140</sup>, aunque no sabemos cuándo ni dónde se produjo el encuentro entre ambos. Vela debió contar más tarde con otro dorador de amplia trayectoria en Jaén, Jacinto Luque<sup>141</sup>.

Cristóbal Vela (1588-1654) se nos presenta como el paradigma del pintor neto y su frustración como tal en el contexto giennense de la primera mitad del siglo XVII. A diferencia de un Diego Domedel que acepta pintar del mismo modo que los retablos los papeles para las luminarias en las fiestas de la Catedral<sup>142</sup>, consciente de su capacidad en parte y de otra, acuciado quizás por la crisis que se acentúa al filo del primer tercio, opta por ausentarse de Jaén de forma permanente, primero a Priego de Córdoba, de donde era su mujer, para cumplir encargos que tenía con el convento de San Francisco y con el templo parroquial de la Asunción, donde hoy pueden verse los dos retablos laterales con lienzos suyos (fig. 9), y ya, mediada la década de 1630, afincarse en Córdoba. Previo a este asentamiento cordobés, coincidente con su madurez artística y un decoroso estatus social, tampoco puede decirse que residiera de manera fija en Jaén, antes bien son años de constante itinerancia entre Jaén y los principales centros andaluces, Sevilla y Córdoba, y la corte, donde entraría en contacto con Vicente Carducho, según Palomino, en una ruta que el pintor de Bujalance nos la presenta como un camino de formación, aunque

---

<sup>139</sup> BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad, 1932, p. 79. La mitad de «cosas profanas» y la otra mitad de «cosas divinas».

<sup>140</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo...*, p. 71.

<sup>141</sup> GALERA ANDREU, Pedro A., «Pintores nobles y nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco», *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 200 y ss.

<sup>142</sup> AHDJ, *Fábrica*, 1601, «A Domedel, pintor, dos y cinco rs de acafran para pintar las luminarias».



Figura 9.–Cristóbal Vela, *Visión de San Juan en Patmos*, Priego de Córdoba (Córdoba), Iglesia de la Asunción. Fotografía Manuel Peláez del Rosal.

ya hemos visto que no exenta de intereses crematísticos, sobre todo en Sevilla. En cualquier caso es una ruta también paradigmática para otros artistas y en particular para nuestro Sebastián Martínez, de tal manera que para la pintura giennense del Barroco serán estos tres centros los que señalen una marcada referencia, en clara competencia con el más cercano y potente foco granadino (fig. 10).

Los contactos con Madrid resultan aún más llamativos dado el rico contexto artístico andaluz, pero también hemos visto como el camino ya estaba abierto desde la estancia del ubetense Juan Esteban de Medina hacia 1597 y después con la vecindad temporal de Juan Bautista Alvarado, sin olvidar la más que probable llegada de cuadros de artistas madrileños de la mano de Melchor de Soria para su fundación del monasterio de monjas «Bernardas» y el dato documental de aquella pintura de Carducho de un *Señor Santiago* que hizo para Jaén y cuyo «borroncillo» da a su discípulo Francisco Fernández<sup>143</sup>, encargo que pudo venir fruto quizás de su contacto con Vela o del círculo eclesiástico de Melchor de Soria o Baltasar Moscoso.

Córdoba, antes que Sevilla, se perfila como la ciudad más idónea para las aspiraciones de los artistas giennenses ya fuera con fines formativos o profesionales. La preferencia por el destino cordobés venía ya desde el Renacimiento e incluso con mayor contundencia desde la Baja Edad Media. Figuras tan decisivas para la historia del arte español originarias de Jaén como Gaspar Becerra sabemos hoy con casi absoluta seguridad que eligió la ciudad de los Califas para el inicio de su carrera, posiblemente por tradición familiar si tenemos en cuenta que su padre, el pintor Antón Becerra, fuera cordobés según pensaba Angulo Íñiguez y lo podría corroborar el que Juan Becerra, hermano de Gaspar, trabajara en el taller de Pedro Fernández en 1525<sup>144</sup>. En la década de los ochenta

---

<sup>143</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992a, p. 92.

<sup>144</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Pintores cordobeses del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 64, 1944, p. 243. Hoy sabemos que en Córdoba, Gaspar fue criado del obispo fray Juan Álvarez de Toledo, quien le abriría algunas puertas en Italia importantes para su formación (vid. SALORT PONS, Salvador, «Gaspar Becerra en Florencia», *Archivo Español de Arte*, 309, 2005, pp. 100-102.



Figura 10.–Cristóbal Vela, *San Miguel Arcángel*, Córdoba, Museo de Bellas Artes.  
Nº de inventario: CE2307P. ©Museo de Bellas Artes de Córdoba.

de ese mismo siglo lo haría el escultor Andrés de Ocampo, natural de Villacarrillo (Jaén), donde trabajó casi una década antes de su instalación definitiva en Sevilla y si hemos de creer a Palomino, Cristóbal Vela debió formarse en el círculo de Pablo de Céspedes, en Córdoba, antes de su arribo a la corte<sup>145</sup>. Pero lo más trascendente para la pintura giennense sería que con la residencia estable de Vela en Córdoba se establece un puente firme de relación artística entre las dos ciudades. Primero, sería la ida de Juan de Bolaños, nieto del pintor de la *Batalla de las Navas*, quien ya había entrado en Jaén en el taller de Vela como aprendiz. Después, una vez independizado, el mismo Bolaños pondría en el taller de Vela a un menor del que era tutor, Pedro de Aguilar, hijo de un tal José de Aguilar, que por nombre y apellido debiera ser descendiente del activo pintor dorador del mismo nombre a principios de siglo en Jaén<sup>146</sup>. Años más tarde seguirían los mismos pasos Manuel Francisco Arias Contreras (1634-1674), natural de Arjona, y José Ignacio Cobo de Guzmán (1666-1746), de Jaén. Ambos, de perfil biográfico atrabiliario, casi propio de un artista «bohémio», ocuparán un espacio específico en el panorama pictórico cordobés, sobre todo Cobo de Guzmán durante el primer tercio del siglo XVIII. El primero de ellos, pronto malogrado, fue un reconocido discípulo de Antonio del Castillo<sup>147</sup>. Es en ese ambiente, entre el círculo de los giennenses en torno a Vela y el prestigio del cordobés Antonio del Castillo, en el que hay que situar a Sebastián Martínez, aspecto del que ya se ocupa otro trabajo en este mismo libro<sup>148</sup>.

Camino de Córdoba o de otros lugares, la diáspora de los pintores giennenses es un hecho que se acentúa desde la tercera

<sup>145</sup> PALOMINO, Acisclo Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 884. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., por el contrario, cree que su formación original tuvo lugar en Sevilla (*Pintura barroca...*, p. 174).

<sup>146</sup> VALVERDE MADRID, José, «Artistas giennenses en el Barroco cordobés», *BIEG*, 33, 1962, p. 15 y Doc. 20.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>148</sup> Del mismo autor, véase al respecto otros trabajos, PALENCIA CERREZO, José M.<sup>a</sup>, «Sebastián Martínez, el gran desconocido», *Ars Magazine*, 10, 2011, pp. 103-115 y «Sebastián Martínez y el apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, I, pp. 373-389.

década del Seiscientos en concordancia con la acentuación de la crisis económica. A la huida de Alvarado, Vela, Bolaños y de un tal Juan de la Calzada, que parece un artista prometedor a juzgar por encargos documentados, pero que desaparece de Jaén en 1621<sup>149</sup>, a las que habría que unir las intermitentes salidas de Martínez, solo encontramos como contrapeso la llegada de Italia en los años cuarenta de un pintor jaenero, de inferior calidad artística a los emigrados, pero de sangre noble, que pronto le granjea un notable éxito, Luis de Bonifaz y Tovar (1603 - ca. 1680), descendiente tanto de los almirantes de Castilla por su primer apellido como pariente del condestable de Castilla por el segundo. Será precisamente el VII condestable, Bernardino Fernández de Velasco, quien se interese por el pintor, errante por la región de las Marcas en Italia, para reconocer en él a una rama familiar desgajada en Andalucía y al que colmará de honores y reconocimiento<sup>150</sup>.

Esta cuestión de la nobleza como estatus social en relación con la pintura, de la que ya nos hemos ocupado en otro lugar, juega también su papel en el desarrollo y comportamiento de este arte en ciudades alejadas de la corte, pues en las carreras artísticas de dos de los pintores destacados que venimos señalando, Cristóbal Vela y el mismo Sebastián Martínez, en determinados momentos los parentescos nobiliarios repercutieron de forma favorable en las mismas. En el caso de Bonifaz a su linaje uniría la estancia italiana acompañada de un pomposo título de «académico romano», aunque no tenemos constancia de su pertenencia a la Academia de San Lucas, con que signa la serie de cuadros de tema carmelitano que hizo y conserva la iglesia del monasterio de

---

<sup>149</sup> En 1619 había contratado el retablo mayor del monasterio de Santa María de los Ángeles, de su pintura y dorado, en 300 ducados. El investigador Manuel López Molina, juzga –aunque sin justificar– que su ausencia a partir de comienzos de la década de 1620, al igual que la de Cristóbal Vela, se debe a mayores expectativas artísticas. LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses», pp. 930-931 y 940.

<sup>150</sup> GALERA ANDREU, «Pintores nobles...», pp. 194-198. También CAÑADA QUESADA, Rafael, «Los ilustres linajes de Bonifaz y Tobar con representación en Jaén», *BIEG*, 162 (I), 1996, p. 644, y GALIANO PUY, «Catálogo de artistas...» (I), p. 137.

San José, de carmelitas descalzas de Granada, añadiendo además que «inventó y hazía» (figs. 11 y 12), para que no quedara duda de su conocimiento teórico y práctico de la pintura; lástima que ni en uno ni en otro aspecto descollara, sobre todo en el dibujo de figuras cuyo dominio de la anatomía no llega a alcanzar, aunque sí parece que se defendía mejor en el dibujo de la arquitectura, como se pone de manifiesto en el *Evangelista*, firmado, que conserva la Catedral de Baeza, ciudad en la que alternó con Jaén su residencia a la vuelta de Italia.

Que el encargo granadino debió de ser por razones de índole familiar y de nobleza, no parece dejar duda dado que se trataba de una fundación del duque de Sesá, de hecho el monasterio ocupó la que fuera casa del Gran Capitán en Granada, con cuya familia, los Fernández de Córdoba, estaban emparentados los ancestros del pintor. Por esa misma razón el Ayuntamiento de la ciudad de Jaén debió encargarle a finales de 1643 el reparo de las pinturas que adornaban el Salón de sesiones del edificio de cabildo, una obra menor, pero significativa por el lugar y por quienes se lo encargaban, estableciéndose así una relación entre la oligarquía política de Jaén y el pintor, de la que ya se podía considerar parte, que con el tiempo se reforzaría aún más. De todas formas la década de los años 40 tuvo que serle especialmente favorable por coincidir con la ausencia de los pintores de mayor relieve, Vela y casi con seguridad, Sebastián Martínez. Es entonces cuando tiene aprendiz y recibe encargos importantes, como la amplia serie para el convento de carmelitas descalzos<sup>151</sup>. Sin embargo a partir de la siguiente década su estrella artística parece apagarse, pues carecemos de noticias de este carácter, pero en cambio sigue ascendente su encumbramiento social vinculado al gobierno de la ciudad. En 1674 Sabemos que reside en Madrid, aunque solo temporalmente al parecer, desde donde realizará gestiones burocráticas para el Ayuntamiento de Jaén, pero nada tocante al arte, y sí consigue en cambio un hábito de orden militar para redondear su triunfo nobiliario<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> LÓPEZ MOLINA, «Pintores granadinos...», p. 937.

<sup>152</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaén (AHMJ), A.C., año 1676.



Figura 11.-Luis Bonifaz, *Imposición del collar a Santa Teresa*, Granada, Iglesia del Monasterio de San José. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 12.–Luis Bonifaz, *Coronación de Santa Teresa*, Granada, Iglesia del Monasterio de San José.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

Tampoco en la carrera de Cristóbal Vela la cuestión de la nobleza de sangre fue menor si como ha recalcado José Valverde, buena parte del éxito que tuvo en Córdoba fue debido más a su alcurnia que a su arte<sup>153</sup>. No hay en su ascendencia, sin embargo vinculación directa con casas nobles, aunque en los apellidos paternos y maternos pueda rastrearse algo de hidalguía<sup>154</sup>, que justificara limpieza de sangre suficiente para alcanzar el cargo de familiar de la Inquisición, una puerta secundaria por la que acceder al preciado estatus social de la aristocracia local. El mismo recurso que había utilizado años antes en Jaén el pintor Juan Bautista de Alvarado o que utilizaría también el arquitecto Juan de Aranda Salazar, coetáneo de Vela.

No son los únicos casos de artistas ennoblecidos por puro linaje o por cargos oficiales de reconocida probanza de limpieza de sangre en Jaén. Por los mismos años centrales del siglo, Francisco de Miranda compaginaba su título de «maestro del oficio y arte de pintar»<sup>155</sup> con el de correo mayor de la ciudad, aunque no conocemos obra suya alguna, pero sí la de tasador en almonedas o fiador de otros artistas o artesanos<sup>156</sup>. ¿Era Miranda un mero «entretenido» en la pintura, como pretendía juzgar el condestable de Castilla a su pariente Bonifaz para no menoscabar su alcurnia? Por su titulación de «maestro del oficio y arte» bien parece que perseguía una finalidad profesional, que al menos a través de la tasación mantiene y con la que obtiene su correspondiente beneficio económico, aunque se intuye como una actividad secundaria, desde luego de menor rango que la de correo mayor, y por la misma razón intuimos que no fuera un artista de calidad. Esta merma de calidad, comprobada en el caso de Bonifaz, unida al descenso de la demanda de este arte en los años más agudos de la depresión

---

<sup>153</sup> VALVERDE MADRID, «Artistas giennenses...», p. 15. Sobre su relación profesional con la oligarquía cordobesa, también PALENCIA CERESO, José M.<sup>a</sup>, «El retrato de Andrés de Rueda Rico y el pintor Cristóbal Vela Cobo», *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 17, 2010, pp. 239-254.

<sup>154</sup> GALERA ANDREU, «Pintores nobles...», p. 199.

<sup>155</sup> Así se define en su papel de tasador de los bienes del presbítero y beneficiado de la Catedral, Benito Gómez de Illescas, en 1653. AHPJ, PN., leg. 1549.

<sup>156</sup> GALIANO PUY, «Catálogo de artistas...» (II), p. 112.

económica, había de favorecer sin duda a los que sí podían exhibir mejores maneras. Creemos que esta fue la causa del resplandor de Martínez a comienzos de los años sesenta al amparo del estamento eclesiástico catedralicio y el eclipse de aquellos ennoblecidos.

No obstante tampoco Sebastián Martínez escapó al fuerte reclamo y a la trama de las redes nobiliarias. Gracias a las investigaciones de Mercedes Agulló sabemos que un pariente suyo, Francisco Domedel Ferreira, criado del duque de Lerma, ingresa en la Orden de Cristo seguramente como paso previo a su casamiento con Margarita de Almeida, hija del escribano de cámara del Consejo de Portugal, que tuvo lugar en 1665, para lo cual da poder a Sebastián para que informe acerca de la nobleza de sus padres y abuelos años antes, en 1662. De forma significativa, meses antes a este documento, Martínez, «residente» en Madrid –sin duda encargado de las copias de El Escorial para el retablo mayor de la Catedral– cobra del duque de Lerma, Diego Gómez de Sandoval, lo que le restaba de un lote de cinco cuadros que había realizado para él<sup>157</sup>, documento en el que además firma entre los testigos un tal licenciado Diego Martínez de Orozco, que no puede ser otro que el hijo que tuvo con su legítima esposa, Catalina de Orozco. Los rastros de nobleza que pudiera haber en la familia Domedel, creemos eran muy escasos y el origen directamente portugués, por parte de madre, de su pariente bien pudiera indicar en una familia que demostró ser muy endogámica el origen luso de los Domedel, lo que a su vez solía tener ascendencia judaica. Sebastián Martínez prefirió obtener un resultado práctico de esas relaciones familiares con apetencias de ennoblecimiento antes que una vinculación expresa, sobre todo cuando tampoco su vida era un dechado de ortodoxia moral; por el contrario, sí creemos que fue consciente de que su mayor nobleza residió en la valía de su propia obra (fig. 13).

---

<sup>157</sup> AGULLÓ COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 1978, pp. 94-95.



Figura 13.-Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*, 205 x 113 cm, ca. 1665-1667, Jaén, Museo de Jaén. N° de inventario: DJ/BA00768. © Colección Museográfica Junta de Andalucía en el Museo de Jaén.

# Sebastián Martínez, «maestro pintor» de la Catedral de Jaén <sup>(\*)</sup>

FELIPE SERRANO ESTRELLA

Sebastián Martínez encontró en el Jaén de mediados del siglo XVII la coyuntura adecuada para desarrollar una intensa actividad artística que pronto se acompañaría de prestigio y fama más allá, incluso, de las fronteras del antiguo reino. En este contexto fue determinante el impulso que el obispo Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1646) dio a las obras de la Catedral, acción que produjo frutos de manera inmediata y que en 1660 permitió consagrar una parte considerable del nuevo templo. Al tiempo que finalizaban estas obras, el cabildo comenzó un proyecto de amueblamiento de las capillas y en él, Martínez, fue una figura clave, considerándose como «maestro pintor de la Catedral». Además de la institución capitular existieron otros promotores dentro del clero secular vinculados a determinadas parroquias que intentaban renovar sus programas decorativos pese a la fragilidad de sus fábricas. Más fructífera fue la labor de los regulares, en sus ramas masculina y femenina, y de los miembros de la Compañía de Jesús. El esplendor fundacional vivido en los años inmediatos se tradujo en la necesidad de amueblar las nuevas iglesias y los espacios claustrales, lo que le generó un buen número de encargos<sup>158</sup>.

---

(\*) El presente trabajo se ha realizado con el apoyo de la Estructura de Investigación de la Universidad de Jaén: EI-HUM09 2017.

<sup>158</sup> El Colegio de la Compañía de Jesús en Jaén poseía varias obras de Martínez. En la *Relación de las Pinturas* realizada en 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas, publicada por María Amparo López Arandía, se constata la presencia de dos lienzos de los apóstoles Pedro y Pablo que se hallaban en los colaterales del altar mayor; un *Nazareno*, atribuido al maestro, en el claustro bajo; y dos series ubicadas en este

El pintor giennense también encontró buenos clientes entre la nobleza y la oligarquía de la ciudad. Para atender esta demanda, Martínez creó un taller del que tenemos pocas noticias, salvo los nombres de su discípulo Francisco Santo, y de su colaborador Antonio García de Reinoso, aunque con certeza podemos afirmar que tuvo que ser mucho más amplio, tal y como constata su producción<sup>159</sup>.

Esta actividad, y otros negocios que tuvo en Jaén, hicieron que el vínculo entre el pintor y la tierra que lo vio nacer fuera muy intenso, incluso en el período final de su vida que se había planteado como exclusivamente madrileño. Su servicio a la Catedral giennense fue reconocido ya en las primeras noticias que sobre él aportó la historiografía artística de los siglos XVII y XVIII. De hecho, Juan Núñez de Sotomayor, en su *Descripción Panegírica* de las fiestas que se celebraron para la consagración del templo en octubre de 1660, destacó la valía del lienzo destinado a cubrir la puerta del relicario del Santo Rostro, al que calificó como «obra de Sebastián Martínez, que justamente merece las aclamaciones deste siglo»<sup>160</sup>. Entre los trabajos que sirvieron a Palomino para ilustrar la trayectoria de Sebastián Martínez, destacaron buena parte de los conservados en Jaén, concretamente el apostolado que se

---

mismo espacio: una de santos jesuitas compuesta por cinco cuadros y un martirologio de siete lienzos de sacerdotes y coadjutores martirizados en India e Inglaterra. LÓPEZ ARANDIA, M.<sup>a</sup> Amparo, *La Compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: el Colegio de San Eufrasio (1611-1767)*, Jaén, Ayuntamiento, 2005, pp. 121-126. En cambio, el apostolado citado por Palomino en el patio del Colegio estuvo de forma temporal según atestigüe: LÁZARO DAMAS, Soledad, «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1994, pp. 312-313; de hecho no se cita en el documento de 1767. Ponz también menciona un apostolado de Martínez en una colección cordobesa, la del canónigo Francisco José Villodres. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1792, XVII, p. 149.

<sup>159</sup> Sobre el primero: LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», pp. 304-305. Palomino nos dice que su fuente para el conocimiento de Martínez había sido precisamente García de Reinoso, al que además hacía discípulo y colaborador del maestro giennense. PALOMINO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, III, p. 948.

<sup>160</sup> NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del S.S. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, pp. 9-11.

encontraba en el patio del Colegio de San Eufrasio y el *Martirio de San Sebastián* del templo mayor que calificó de «Cosa verdaderamente admirable, en lo historiado, caprichoso y bien observado de luz»<sup>161</sup>. Ceán Bermúdez, partiendo de las noticias de Palomino y en referencia a esta obra, la estimó como «el famoso quadro de S. Sebastián»<sup>162</sup>. Verdaderamente lo era, entre otras razones, porque resumía la trayectoria del maestro y, especialmente, su enriquecimiento en Madrid (fig. 1).

## 1. SEBASTIÁN MARTÍNEZ Y JAÉN

Cañada Quesada, en un artículo publicado en 1991, proporcionó importantes datos sobre la biografía de Sebastián Martínez y abrió un interesante camino para las investigaciones posteriores<sup>163</sup>. En él recogió información sobre la extensa prole que crearon Bartolomé Martínez y María Domedel, los padres de Sebastián, cuyos hijos fueron bautizados en las parroquias de San Lorenzo, Santiago, El Sagrario y San Ildefonso aunque, desgraciadamente, no pudo aportar la partida de bautismo del pintor. Sin embargo, sí recogió la escritura de poderes otorgada con motivo de su segundo matrimonio y en ella, Martínez, aparecía como «natural de Jaén», información nada desdeñable, pese a las reservas que se puedan plantear<sup>164</sup>. Asimismo, Cañada ajustó la fecha de nacimiento del maestro, situándola alrededor de 1615,

---

<sup>161</sup> PALOMINO Y VELASCO, *El Museo Pictórico...*, p. 362.

<sup>162</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 81. Ponz también lo destaca y se lamenta de la desaparición de los lienzos del claustro de los jesuitas. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, XVI, p. 245.

<sup>163</sup> CAÑADA QUESADA, Rafael, «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, Pintor de Cámara de Felipe IV», *Senda de los Huertos*, 21, 1991, pp. 27-32.

<sup>164</sup> No siempre este «natural de» indicaba el lugar de nacimiento. De hecho, al no encontrar la partida de bautismo y al existir noticias de los trabajos de su padre en Santo Tomás de Úbeda en 1619 se ha planteado que hubiera nacido allí. Confirma la presencia de Bartolomé Martínez en Úbeda: GARCÍA ALMAGRO, Antonio, *Arte y Aristas en la sociedad ubetense del siglo XVII*, Úbeda, Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2007, p. 281.



Figura 1.-Sebastián Martínez, *Martirio de San Sebastián* (detalle), 496 x 319 x 15 cm, 1662-1663, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

con lo que se desecharan las anteriormente barajadas: 1599 y 1602<sup>165</sup> (fig. 2).

Como solía ocurrir, Martínez nació en el seno de una familia dedicada al oficio al que él mismo se entregaría, el de la pintura. Pocos datos tenemos acerca de Bartolomé Martínez Domedel y estos son referentes a dos encargos. El primero, recogido en el *Libro de Visitas* de la aristocrática parroquia de Santo Tomás de Úbeda (1619), consistió en el dorado del retablo mayor que había realizado el maestro local Juan Guerrero. El segundo, en 1647, se refiere a un extenso encargo «diez y nueve quadros de diferentes pinturas y quatro tiempos pequeños» por el que Francisco Martínez Maderuelo, vecino de Siles, le paga cuatrocientos catorce reales, llamándole en esta escritura Bartolomé Martínez «el Viejo»<sup>166</sup>. En relación con los maestros locales, Cañada afirma que Sebastián Martínez tuvo un tío pintor, quizás se tratara de Diego Domedel que trabajó a principios del siglo XVII<sup>167</sup> y del que Galera Andreu ha planteado que fuera su abuelo. Asimismo, en la documentación hemos encontrado a Juan Martínez «maestro de pintor» activo en 1652<sup>168</sup>.

Efectivamente, Sebastián Martínez tuvo mucha familia en Jaén, aunque sus hermanos residieron en otros puntos del territorio de la actual provincia debido a sus profesiones. En el presente

---

<sup>165</sup> La fecha de 1602 arranca de PALOMINO Y VELASCO, *El Museo Pictórico...*, p. 948 y la de 1599 cuando Romero de Torres creyó haber encontrado su partida de bautismo, que en realidad era la de otro hombre llamado igual que el pintor. CAZABÁN, Alfredo, «Series Análogas (de la escuela de Sebastián Martínez)», *Don Lope de Sosa*, 23, 1914, p. 330.

<sup>166</sup> El contrato se hace en Jaén y actúa como fiador y pagador Marcos de Herrera. AHPJ, P.N., Andrés Salido, leg. 1457, 10 de mayo de 1647, ff. 226-226v, ref. en: LÓPEZ MOLINA, Manuel, «Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172, 2, 1999, p. 937.

<sup>167</sup> Su nombre coincide con el del maestrescuela de la Catedral que tratara Sebastián Martínez. Rafael Ortega Sagrista informó sobre sus trabajos en el retablo de la Virgen de la Capilla de Jaén. ORTEGA SAGRISTA, Rafael, «La iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI a XVIII)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, 1959, p. 46 y López Molina de su intervención en la pintura, dorado y estofa del retablo de Cristóbal Téllez en Jódar, encargado por Sebastián Gómez para su capilla en la villa de Jódar: LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», pp. 921-922.

<sup>168</sup> AHPJ, P.N., Alonso Pérez de Freitas, leg. 1662, 11 de marzo de 1652, ff. 66-66v.



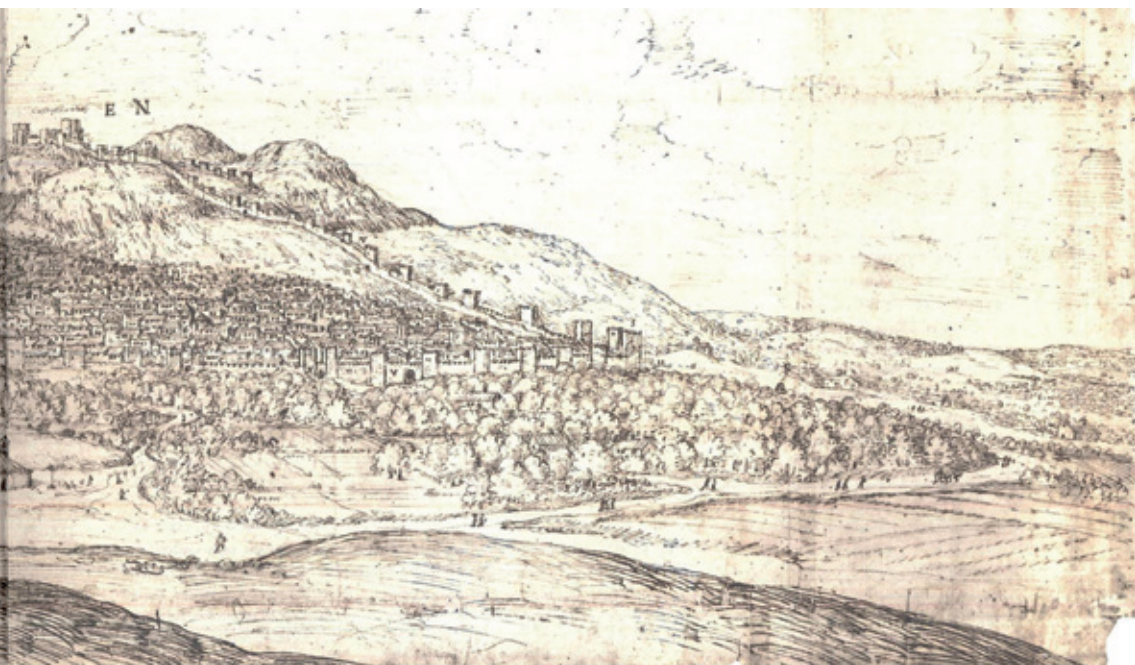


Figura 2.—Anton van den Wyngaerde, *Vista de Jaén*, 1567, Victoria and Albert Museum. N° de inventario: 8455:4. ©Victoria&Albert.

trabajo hemos recogido información sobre tres de ellos que no aparecen en la nómina aportada por Cañada. Alonso, Lucas y Juan Martínez Domedel se trasladaron a Cambil, concretamente a los cortijos de Carchelejo. El primero mantuvo una estrecha relación con el cabildo de la Catedral, pues compraba el cereal de la mesa capitular en un momento en el que, esta actividad, adquiriría un especial significado pues suponía una destacada fuente de ingresos para el avance de la obra nueva<sup>169</sup>. Asimismo, Alonso desarrolló negocios de este tipo con determinados capitulares a título personal, por ejemplo con el canónigo Gil Dávalos y Zambrana<sup>170</sup>. Lucas Martínez Domedel y Juan Martínez Domedel también emprendieron una actividad similar a la de Alonso y destacó su trabajo con el jurado Andrés Ruiz Garzón<sup>171</sup>, que se casaría con Ana María Domedel<sup>172</sup>. Sin embargo, apenas tenemos información sobre otro de los hermanos, Blas Martínez Domedel<sup>173</sup>.

Además de esta conexión con las tierras del sur de la provincia, como ya hemos adelantado, la familia Martínez Domedel también mantuvo lazos con Úbeda. Magdalena de Jesús, hermana de Sebastián, profesó en el monasterio de dominicas de la Virgen Coronada de aquella ciudad, en donde sus padres pagaron seiscientos ducados de dote, el ajuar conventual y los alimentos del tiempo de noviciado. El desembolso se hizo de la siguiente forma: cuatrocientos ducados se entregaron en dinero al

---

<sup>169</sup> Agradezco a José Antonio Mesa Beltrán esta información. El cantero Jacinto de Villanueva actuaba como fiador de Alonso Martínez. AHPJ, *PN.*, Diego Blanca de la Cueva, leg. 1334, año 1654, ff. 139-139v.

<sup>170</sup> En 1650 le compraba doce fanegas de trigo y diez de cebada. AHPJ, *PN.*, Cristóbal Mírez de Ortuño, leg. 1522, año 1650, ff. 427-427v.

<sup>171</sup> Juntos le compraron ciertas mercaderías y tuvieron que hipotecar un terreno de encinar y tierra calma en la citada villa. AHPJ, *PN.*, Juan Bernardo de la Chica Godoy, leg. 1567, año 1654, ff. 453-453v. Este jurado tuvo familiares en el cabildo, algunos tan destacados como el racionero Francisco Garzón, patrono y promotor de la capilla de la Soledad en el Real Convento de San Francisco. AHDJ, *Capitular*, Acta Capitular (A.C.), 18 de mayo de 1675.

<sup>172</sup> Hija de Alonso Martínez que en 1657 vivía en la calle Ancha de la collación de San Ildefonso de Jaén. AHPJ, *PN.*, Juan Bernardo de la Chica Godoy, leg. 1568, año 1657, ff. 138-138v.

<sup>173</sup> AHPJ, *PN.*, Alonso Pérez de Freitas, leg. 1664, año 1660, f. 1.

momento de la profesión y doscientos a través de un censo de a diez ducados anuales sobre unas casas de Bartolomé Martínez en la calle Ancha de San Ildefonso<sup>174</sup> (fig. 3).

Tal y como confirma el documento que transcribimos, y por la propia forma de pago, podemos constatar que la situación económica del matrimonio no era buena. De hecho, Magdalena profesó gracias a la generosidad de dos de sus hermanas: María Domedel y Ana Martínez del Salto, doncellas en 1652 y moradoras en la casa de sus padres en la collación de Santa María, que entregaron el dinero que habían recibido de Esteban de Tolosa<sup>175</sup>. Este vecino de la parroquia de San Ildefonso dejó a Magdalena –que en 1651, año del testamento, aparece como «religiosa»– cincuenta ducados, aunque puso como condición que los recibiría siempre y cuando Bárbara Cruzado, carmelita calzada en Antequera, hubiera muerto. Asimismo, junto a su hermana María Domedel, recibiría la casa en la que vivía Tolosa, lindera con el monasterio de la Concepción Dominica. El remanente de los bienes se destinaría a «Magdalena Domedel, María del Salto, Ana Martínez y Eugenia

---

<sup>174</sup> AHPJ, *P.N.*, Andrés Salido, leg. 1458, 12 de junio de 1652, ff. 118-121v.

<sup>175</sup> «Dezimos que por quanto Magda: lena de Jesús nuestra hermana está monxa en el convento de la Virgen Coronada de la horden de predicadores de la ciudad de Úbeda y está axustado su dote en seyscientos ducados fuera de el axuar conventual y los alimentos que se an dado este año y para a hazender a la profesión es nezesario que el dho nu[estro] padre dé satisfazió de dicha cantidad y por conozer que el dho nuestro padre no tiene los bienes que pudiera y de profesar la dha nuestra hermana y de permanecer en el dho convento nos es de notoria utilidad y por otras justas causas que a ello nos mueven Esteban de Tolosa vezino que fue desta dha ciudad nos instituyó por sus herederas en el remanente de sus bienes por el testamento debaxo de cuya disposición murió que pasó y se otorgó ante Antonio de Pancorbo escribano del número de esta ciudad su fecha en ella en veinte y quatro días del mes de febrero del año pasado de mil y seiscientos y çinquenta y uno debaxo de cuia disposición murió y se hizo ynventario de sus bienes y nos tocó y perteneció a cada una de nosotras çiento y diez y siete ducados los quales entraron en poder del dho nuestro padre e conforme a la cláusula de/r: el dicho testamento y por dhas razones y seguírse nos notoria utilidad de la profesión de dha nuestra hermana de nuestra libre y espontánea voluntad sin presión ni fuerça alguna que se nos haya fecho por el dicho nuestro padre ni otra persona en su nombre consentimos y abemos por bien que dho nuestro padre para en pago de dha dote dé a el dho convento ducientos ducados de la dha cantidad que ansí nos tocó de dha herencia [...]». AHPJ, *P.N.*, Andrés Salido, leg. 1458, 12 de junio de 1652, ff. 122-123v.



Figura 3.—Antiguo Monasterio de la Concepción Dominica de Jaén.

Martínez, hermanas, hijas de Bartolomé Martínez y de María Domedel su mujer, v<sup>os</sup> de esta ciudad a las quales ynstituyo por mis lexí/timas y universales herederas [...]»<sup>176</sup>.

Bartolomé Martínez Domedel y María de Domedel residieron en diferentes collaciones de la ciudad, aunque estuvieron vinculados durante bastante tiempo a la de Santa María. En 1655 María Domedel aparece como viuda de Bartolomé Martínez y vecina de la collación de San Ildefonso, «en la calle que alinda por la parte baja con el Santuario de Nuestra Sra. de la Capilla». Allí vivía con su hija María «doncella mayor de veinte y cinco años», estado al que se pudo ver abocada por la falta de medios para pagar la dote.

En la década de los treinta tenemos una importante noticia en la biografía de Sebastián Martínez. En 1636 contrajo matrimonio con Catalina de Orozco en la parroquia de El Sagrario<sup>177</sup>. Catalina era hija del licenciado Pedro González de Orozco y de Inés de Chincoya y tampoco aportó muchos recursos al matrimonio, pese a ser viuda del caballero veinticuatro Cristóbal de Padilla. En 1649, su primo, el jurado Francisco del Castillo y Orozco, la hizo heredera de «una guerta que tengo en el pago de Pero Molina que le mando y el pedazo que era de su abuela que alinda con Cristóbal Alférez de Vilches y el río y otra guerta mía que me queda allí [...]». También le entregó un censo de ciento veinte ducados que el matrimonio le

---

<sup>176</sup> AHPJ, *P.N.*, Antonio Pancorbo Moya, leg. 1654, 24 de febrero de 1651, ff. 95-96v. Esteban de Tolosa dejó diversas cantidades a las hijas de Bartolomé Martínez, el cual sería uno de sus albaceas. Tolosa estaba casado con María de Riscos, hermana del racionero Juan de Riscos que intentó fundar un monasterio de carmelitas calzadas en Jaén bajo el título de Nuestra Señora de los Remedios (1621). A él vendrían como religiosas fundadoras varias familiares que se encontraban en las carmelitas calzadas de la Encarnación de Antequera y en Santa Clara de Andújar. Finalmente, el proyecto liderado por el racionero fracasó, en gran parte, por las excesivas cargas que llevaba aparejadas. AHDJ, *Pueblos*, Convento Carmelitas Calzados Jaén. «El Racionero Joan de Riscos y Esteban de Tolosa contra el Convento, Prior y Frailes de la Virgen Coronada desta çiudad. Año de 1629». En 1658 vendían las casas de la calle Ancha, sobre las que se imponía el censo, a Pedro Peral y Catalina López. AHPJ, *P.N.*, Andrés Salido Olmedo, leg. 1459, 26 de junio de 1658, ff. 75-80v. AHPJ, *P.N.*, Antonio Pancorbo Moya, leg. 1654, 24 de febrero de 1651, ff. 95-96v.

<sup>177</sup> CAÑADA QUESADA, «Nuevas noticias...», pp. 28-29.

había vendido. Del Castillo y Orozco fundó varias capellanías y una de ellas sería heredada por un nieto de Pedro González de Orozco, precisamente un hijo de Sebastián Martínez y de Catalina<sup>178</sup>. Los esposos vivieron en la collación de San Ildefonso, concretamente en la calle de los Mesones, donde más tarde, en 1662, encontraremos también a la madre de Martínez<sup>179</sup>. Catalina murió en 1655, el mismo año en el que lo hizo su suegro Bartolomé Martínez Domedel<sup>180</sup>.

Pese a estos contratiempos, los bienes de Sebastián Martínez fueron aumentando. De hecho, tenemos noticia del arrendamiento que hizo de una casa-tienda de su propiedad en la calle del licenciado Vallejo<sup>181</sup>, de otra en la calle de los Mesones a Juan Bueno<sup>182</sup> y de un olivar en Villardompardo<sup>183</sup>. Además gozaba de un cierto prestigio social pues era miembro de la cofradía de San Ildefonso y San Bernabé, actuando como escribano de la misma<sup>184</sup>. Su hijo, el licenciado Diego Martínez de Orozco, clérigo de menores órdenes, fue capellán de una de las capellanías fundadas por el jurado Francisco del Castillo Orozco<sup>185</sup>. De igual modo, tuvo relación con importantes personajes del Jaén de su tiempo, por ejemplo con el correo mayor Francisco de Miranda y Parra, también maestro de pintor, al

---

<sup>178</sup> Sebastián Martínez fue su albacea. AHPJ, *PN.*, Antonio Pancorbo Moya, leg. 1654, 5 de agosto de 1649, ff. 80v-92v.

<sup>179</sup> AHPJ, *PN.*, Cristóbal Mírez de Hortuño, leg. 1534, año 1662, ff. 283-283v y 293-293v.

<sup>180</sup> CAÑADA QUESADA, «Nuevas noticias...», p. 28.

<sup>181</sup> En 1656 se la arrienda a Ana de Contreras por veintiséis ducados anuales. AHPJ, *PN.*, Antonio Pancorbo y Moya, leg. 1655, ff. 51-51v.

<sup>182</sup> El precio era de ocho ducados anuales. AHPJ, *PN.*, José Machín, leg. 1665, año 1653, s/f.

<sup>183</sup> AHPJ, *PN.*, José Machín, leg. 1665, año 1653, s/f.

<sup>184</sup> AHPJ, *PN.*, Juan Bernardo de la Chica Godoy, leg. 1568, año 1659, ff. 91-93v y 118-120v.

<sup>185</sup> En 1655 da poderes a su padre para que «pueda administrar y administre los bienes y rentas de la capellanía arrendándolos a la persona o personas que le pareciere [...]». AHPJ, *PN.*, Salvador Medina Bustos, leg. 1477, año 1655, ff. 368-369v. De esta información y al actuar como testigo en el pago que el duque de Lerma hizo a su padre por los cinco lienzos que le había contratado, extraemos que vivió en Madrid y que mantuvo relación con él hasta el final de sus días.

que otorgó poderes para efectuar su matrimonio con Juana de la Peña, como de inmediato veremos. El caballero de Alcántara y veinticuatro de Jaén, Diego Fernández de Moya Cachiprieto fue uno de sus clientes<sup>186</sup> (fig. 4).

Sin embargo, los datos aportados por Cañada nos dan una imagen de Sebastián Martínez más sórdida en lo personal, sobre todo a partir de la muerte de Catalina. Desde entonces debió convivir con Juana de la Peña, mujer procedente de Bailén que se encontraba en la casa del pintor desde los siete años como su ahijada y que, una vez viudo, comenzó a darle hijos. Pese a las amonestaciones del párroco de San Ildefonso, Martínez no se casó con ella hasta encontrarse en el lecho de muerte y lo hizo desde Madrid y por poderes, aunque previamente había legitimado a tres de los hijos que tuvo con Juana<sup>187</sup>. En relación con ellos, Cañada recoge que Juan, nacido hacia 1660, había sido entregado en adopción por no encontrarse el padre en Jaén y tras ser engañada la madre, a la que dijeron que el niño había muerto al nacer. Al referirse a los otros dos hijos, Manuela y Sebastián, el propio pintor indicaba que la primera se había criado en su casa, mientras que el segundo lo había hecho con Juana, de lo que se traduce que vivían separados<sup>188</sup>.

Esta difícil situación personal, al menos desde la moral de la época, no afectó a su relación con la Iglesia, que seguiría apostando por él. No obstante, con este nuevo matrimonio, Martínez reconocía que su «intención y voluntad es que la dicha Juana de la Peña quede honrada del deshonor que le puedo haber causado»<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Soledad Lázaro lo identificó con el que Palomino describió en la Compañía de Jesús. LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», pp. 312-313.

<sup>187</sup> El poder fue otorgado al correo mayor Francisco de Miranda y Parra y la dispensa fue dada por el deán José de Rivas. CAPEL MARGARITO, Manuel, «Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, 1973, p. 10.

<sup>188</sup> CAÑADA QUESADA, «Nuevas noticias...», p. 30. La partida de matrimonio fue hallada por CAPEL MARGARITO, «Pintura dispersa...», p. 10.

<sup>189</sup> CAÑADA QUESADA, «Nuevas noticias...», p. 30.



Figura 4.-Parroquia de San Ildefonso de Jaén, portada norte.

## 2. OBISPOS Y CABILDO, LOS GRANDES PROMOTORES DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ

Como ya hemos señalado, la promoción de las artes en el Jaén de mediados del siglo XVII tuvo su epicentro en la Catedral y, precisamente, el momento de mayor esplendor profesional de Martínez corrió en paralelo a los años en los que se finalizaba el proyecto constructivo impulsado por el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval. Con él se habían reanudado las obras en 1635 y en octubre de 1660 se consagraba el espacio situado entre la cabecera y el crucero. Las medidas económicas por las que apostó el prelado para dotar de solvencia a la «Fábrica de la Obra Nueva» fueron decisivas para la consecución de tan buenos resultados y, buena parte de ellas, fueron gestadas durante su estancia romana.

La documentación emanada del cabildo justificaba así la necesidad de las obras emprendidas: «[...] por quanto amenaçando ruyna por su antigüedad y vejez el templo y edificio desta Santa Yglesia Catedral de la ciudad de Jaén y siendo así mesmo poco suntuoso y no deçente para la grandeça de la dicha S<sup>ta</sup> Ygl<sup>a</sup> por ser de las primeras de España los Sres. Prelados de este obispado, deán y cabildo de la dha Santa Yglesia en el mesmo sitio de muchos años a esta parte començaron a edificar un templo conveniente y grandioso a la dha Ygl<sup>a</sup> el cual por más de sesenta años no se pudo proseguir por defecto de caudal y renta para su edificación y prosecución por lo cual y por averse revenido por los tiempos/v: notoria y urgente necesidad de hacer la dicha Ygl<sup>a</sup> por averse reducido la antigua a términos que era notoria su ruyna y por el mayor servicio de Dios y aumento del culto divino y autoridad de la dicha Ygl<sup>a</sup> por el año pasado de mile y seiscientos y treinta y quatro, el eminentísimo cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval obispo que al presente era deste obispado y ahora arçobispo de Toledo y el deán y cabildo de la dicha S<sup>ta</sup> Yg<sup>a</sup> trataron del reparo y remedio necesario y que se debía poner p<sup>a</sup> proseguir el dicho templo [...]» y añadía que «se halla levantado hasta las cornisas y principios de los movimientos de los arcos de la mitad de la Ygl<sup>a</sup> y la parte que quedó de la Ygl<sup>a</sup> vieja y antigua y donde de presente se celebran los Oficios Divinos se halla tan maltra-

tada que su ruyna se teme a cada hora sin hallarse esta Santa Ygl<sup>a</sup> donde poder celebrar los Of<sup>os</sup> Divinos y cumplir con sus obligaciones [...]»<sup>190</sup>.

En estas circunstancias no es de extrañar que la Catedral se convirtiera en el principal taller artístico del momento<sup>191</sup>. El impulso dado por Moscoso y Sandoval se apoyó en su cabildo y tuvo a un fiel continuador en la figura de su sucesor, Fernando de Andrade y Castro. Pese a la situación descrita, la antigua Catedral gótica había seguido incorporando bienes muebles y, de hecho, se emprendieron importantes proyectos como el encargo a principios de la centuria de un nuevo retablo para la capilla mayor, obra de Sebastián de Solís, que contaría con pinturas de Francisco Silanes<sup>192</sup>. A lo largo del siglo XVII para el templo mayor trabajaron pintores como Cristóbal Vela<sup>193</sup>, Juan Bautista de Alvarado<sup>194</sup>, Pedro de Zayas<sup>195</sup>, Sebastián Muñoz, Juan Troyano, Jacinto de

---

<sup>190</sup> AHPJ, *PN.*, Cristóbal Mírez de Ortuño, leg. 1522, 29 de abril de 1650, ff. 478-480v.

<sup>191</sup> Sebastián Martínez mantuvo una estrecha relación con el hermano Clemente Ruiz, el herrero venido de Málaga al servicio de la fábrica catedralicia. Martínez fue su fiador en 1664, momento en el que Ruiz llevaba a cabo la construcción de catorce balcones de hierro para el interior de la parte consagrada del nuevo templo; el pintor sigue apareciendo como vecino de Jaén en la collación de San Ildefonso. AHPJ, *PN.*, leg. 1536, 8 de abril de 1664, ff. 452-454.

<sup>192</sup> AHPJ, *PN.*, Diego Salido de Raya, leg. 1017, 11 de julio de 1601, ff. 544-545, ref. en: LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», pp. 922-923.

<sup>193</sup> En el dorado del retablo mayor y en el de la parroquia de San Bartolomé de Jaén: ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén, 1986, p. 72. Palencia Cerezo ha planteado el magisterio de Vela sobre Martínez tanto en Jaén como en Córdoba a partir de su traslado con motivo del encargo de las pinturas para la iglesia de San Agustín. PALENCIA CERERO, José M.<sup>a</sup>, «Sebastián Martínez, el gran desconocido», *Ars Magazin*, 10, 2011, p. 108.

<sup>194</sup> Es uno de los pintores más interesantes. Natural del Granada, fue nombrado familiar del Santo Oficio y recibió importantes encargos de manos del cardenal Moscoso, concretamente, en 1629, el dorado y pintura del retablo mayor de San Mateo de Baños de la Encina. LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», p. 933. Su hija, Ana de Alvarado, se casó en 1632 con el también pintor-dorador Pedro Romualdo de Medina, hijo a su vez del pintor Juan Esteban de Medina. GALIANO PUY, Rafael, «Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684) de Juan de Aranda Salazar a Eufrasio López de Rojas (II)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 205, 2012, p. 110.

<sup>195</sup> En la escritura que firma con el cabildo en 1637 aparece como «escultor» y se encarga de la ejecución de «ciertas pinturas de ystorias en el crucero de la capilla

Luque y Francisco Miranda, encargados los cuatro últimos de la ejecución y tasación del dorado de las rejas del nuevo templo<sup>196</sup>.

Junto a la Catedral, las iglesias de los diferentes conventos y monasterios también tuvieron su protagonismo. Además del amueblamiento de las nuevas casas, las antiguas también renovaron sus programas decorativos e incluso algunas se embarcaron en traslados hacia lugares más prósperos por lo que tuvieron que empezar de cero en cuanto a fábricas y mobiliario<sup>197</sup>.

Entre las nuevas fundaciones destacó el monasterio de la Concepción Francisca, erigido por Melchor de Soria y Vera (1618), giennense y obispo auxiliar de Toledo, que atrajo para su tierra tanto la obra de maestros toledanos como la de otros procedentes de círculos cortesanos, por ejemplo Angelo Nardi<sup>198</sup>.

---

nueva que se va haciendo». AHPJ, *P.N.*, Lorenzo de Carvajal, leg. 1442, ff. 371-371v., ref. en: GALIANO PUY, «Catálogo de artistas...», pp. 140-141.

<sup>196</sup> AHDJ, *Capitular*, AA.CC., 6 de julio y 2 de octubre de 1663.

<sup>197</sup> Corroboran la relación de Martínez con las órdenes religiosas los lienzos que conformaron el primitivo Museo de Jaén, donde se registraron ocho de sus obras. Las pinturas recogidas por esta institución procedían de conventos y monasterios y entre los temas destacaban varios relacionados con los carmelitas (tres lienzos de Santa Teresa, martirio de un carmelita, San Cirilo y San Juan de la Cruz) a los que había que sumar un San Andrés y el retrato de un jesuita. Recoge esta información: MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-Estadístico-Histórico de España*, Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847, IX, p. 544; CAPEL MARGARITO, «Pintura dispersa...», p. 14. Fuera de Jaén, Ponz nos habla de cuatro lienzos de Martínez en el Colegio de Santo Tomás de Villanueva de Zaragoza, aunque es un dato que conviene revisar ya que el impulsor de esta institución fue el arzobispo agustino Francisco Gamboa y su iglesia se construyó entre 1663 y 1666. Aunque Martínez pudo estar entre los artistas llamados por el prelado, nos parece que la fecha es tardía para nuestro pintor, por lo que puede tratarse de una confusión con Sebastián Muñoz que sí trabajó en este templo al igual que Claudio Coello. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, XV. p. 58.

<sup>198</sup> Melchor de Soria y Vera se mostró como un gran comitente en todos los oficios que ocupó. Como prior de San Ildefonso levantó la capilla de la Virgen. En calidad de visitador de Orán tenemos noticia del encargo en Jaén del dorado, estofado y encarnado de dos sagrarios que realizó el granadino Juan Bautista Alvarado, en 1606, uno para Mazalquivir y el otro para Orán; a ésta última también destinaría una imagen de San Agustín que pintó el propio Alvarado. AHPJ, *P.N.*, leg. 1041, ff. 673v-674 y ff. 829-829v.

Martínez admiró la obra del pintor toscano, protegido por el cardenal Sandoval y por sus más directos colaboradores: su secretario de cámara, Sebastián de Herrera, y su auxiliar, Melchor de Soria y Vera<sup>199</sup>. En referencia a los encargos de este último, podemos hablar de la influencia que ejercieron sobre Martínez las pinturas del retablo mayor de la iglesia de la Concepción Francisca, como lo atestiguan dos de los lienzos del Corpus Christi de Córdoba, concretamente el *San Francisco* y el *Nacimiento*, que mantienen una estrecha relación con los homónimos de Nardi, y de manera muy especial el *San José con el Niño*, modelo para el conservado en el Museo del Prado, y la *Santa Catalina*, tan cercana a las santas del maestro giennense<sup>200</sup>.

En cuanto a aquellas fundaciones antiguas que renovaron su amueblamiento, tenemos que subrayar el Real Convento de San Francisco, no solo por las importantes obras que se hicieron en su iglesia, sino también por la actividad de un fraile pintor de la casa, Fr. Manuel de Molina. La historiografía hizo de Sebastián Martínez y del franciscano dos contrincantes rigurosamente coetáneos<sup>201</sup>. Sí es muy interesante el que Molina desarrollara una amplia estancia romana, como también lo haría otro pintor giennense, Luis de Bonifaz, mientras que de Martínez no tenemos constancia documental<sup>202</sup>. Ceán subrayó la calidad del fraile pintor y vinculó a él la mayoría de los lienzos del claustro grande del convento de Jaén,

---

<sup>199</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 222.

<sup>200</sup> La *Inmaculada* que Nardi realizó para las Bernardas de Alcalá de Henares por encargo de Bernardo de Sandoval y Rojas, constituye un referente para las de Martínez conservadas en el Seminario Mayor de Jaén y en la colección del duque de Valencia (Madrid). Más noticias sobre el ambiente pictórico del momento en Jaén: LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», en particular pp. 301-304 y los trabajos de LÓPEZ MOLINA, «Pintores giennenses...», pp. 921-946 y «Maestros doradores en Jaén en la segunda mitad del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 179, 2001, pp. 155-173.

<sup>201</sup> Molina había nacido en 1614. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 166; mientras que Madoz dice que fue su «emulador». MADDOZ, *Diccionario geográfico...*, p. 566.

<sup>202</sup> Precisamente, un acontecimiento vivido en el viaje de vuelta llevó al primero a tomar los hábitos franciscanos. Sobre la figura de Bonifaz: GALERA ANDREU, Pedro A., «Pintores nobles y nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 193-208.



Figura 5.–Sebastián Martínez, *Visión de San Antonio*, 176 x 122 cm, ca. 1655, Poblet (Tarragona), Museo del Monasterio de Santa María. Fotografía David Amorós Albareda.

que calificó de «pintados con inteligencia, pero sin llegar a los de Sebastián Martínez, con quien se había propuesto competir, bien que le excedía en la perspectiva»<sup>203</sup>.

Como hemos visto, la relación de Martínez con los mendicantes fue muy estrecha y en varias ocasiones representó a santos de estas órdenes. Así fue el caso de San Francisco (monasterio del Corpus Christi de Córdoba y Collegio Alberoni de Piacenza) o la inédita *Visión de San Antonio* (fig. 5) (176 x 122 cm) que se conserva en el monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona)<sup>204</sup>.

Aunque Martínez no viajara a Italia, la presencia de pintura de aquella procedencia en España, y de modo particular en Jaén, era un hecho y venía de atrás, concretamente de las piezas atesoradas por Francisco de los Cobos que poseía originales de Rafael hasta Tiziano. Durante el siglo XVII este interés por las obras italianas se reforzó a través de los encargos y las adquisiciones que hicieron diversos promotores. Estas piezas convivían con las traídas de Flandes que también debió de conocer Martínez, por ejemplo el apostolado relacionado con Rubens que conservaba el prior de San Ildefonso, el doctor Juan Francisco de Moya, precisamente el que casó a nuestro pintor con Juana de la Peña<sup>205</sup>. Sus poseedores solían ser clérigos que habían desarrollado algún tipo de negocio en Roma, principalmente. Así fue el caso de los hermanos Domingo Pasano y Juan Bautista Casela, que acompañaron al cardenal Moscoso durante sus tres años en la Urbe y

---

<sup>203</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, pp. 165-166.

<sup>204</sup> Firmada con el nombre en latín «Sebastianus», debió de llegar a Poblet al término de la Guerra Civil coincidiendo con el regreso de la comunidad cisterciense al monasterio y aparece recogida en el inventario realizado en los años setenta. Agradezco esta información y la noticia sobre esta obra a Damià Amorós i Albareda, responsable del museo del monasterio de Santa María de Poblet.

<sup>205</sup> El apostolado «de estatura natural, y con decir que eran lienços de el celebrado pincel de Rubens, no necesitan de otros créditos, para asegurar por el mayor el suyo», formó parte del altar que la parroquia levantó para la procesión de traslado del Sacramento al nuevo templo catedralicio. Núñez de Sotomayor se refiere a su mentor, Juan Francisco de Moya, como «sujeto bien conocido, aun de los extraños por sus muchas letras; y si como rayo de ellas admira su exuberante y limpia erudición, todos confiesan por pasmosa en generales primores su habilidad». NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, *Descripción...*, p. 89.

que atesoraron además de un *Crucificado* de bronce, que Domingo Pasano regaló al cardenal, «un quadro que tengo de nra. Señora que está guarnecido de ébano en mi oratorio que es original del Tiziano y la pieza de más estimación que tengo en mi poder»<sup>206</sup>. En esta red de relaciones con Italia no podemos olvidar al racionero Marcelo de la Peña, que donó a la Catedral un *Crucificado-Relicario* que sigue el modelo de los realizados por Guglielmo della Porta y que Martínez tuvo muy presente a la hora de ejecutar el *Crucificado* del panteón de canónigos<sup>207</sup> (fig. 6).

El propio cardenal también adquirió obra en Roma como lo demuestra el *San Francisco* que años más tarde llegó a la Catedral<sup>208</sup>. Moscoso también encargó una *Alegoría de la Inmaculada* para la capilla de la Concepción de la iglesia de Santiago de los Españoles y fomentó diversas obras en su querida basílica de Santa Cruz en Jerusalén, de la que era titular y a la que admiraba por su magnífica colección de reliquias. Asimismo, no podemos dejar de lado, dentro de su labor de promotor, los regalos que hizo a los santuarios que visitó en especial al de Nuestra Señora de Loreto<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> Sobre el *Crucificado*: AHPJ, *PN.*, Salvador de Medina Bustos, leg. 1477 (1655) «Testamento del abad don Domingo Pasano», f. 77. El lienzo de Tiziano fue entregado a Fernando de Andrade y Castro. AHPJ, *PN.*, Cristóbal Mírez de Ortuño, leg. 1529 (1657), «Testamento del abad don Domingo Pasano», f. 614.

<sup>207</sup> Tampoco podemos olvidar las *Sibilas* que se conservan en la antigua ermita de San Félix de Cantalicio, actual parroquia de San Eufrasio, con certeza de procedencia italiana, concretamente toscana, pero de las que desconocemos su forma de entrada en Jaén.

<sup>208</sup> Lo hizo a través de Tomás de Vera y de Manuela de Mata, fundadores de una capellanía en la Virgen de la Antigua y grandes devotos de esta imagen, que donaron la pintura a la Catedral en 1698. AHDJ, *Capitular*, A.C., 24 de octubre de 1698 «Pedimos y suplicamos a los SS. Deán y Cabildo de dicha Sta. Yglesia y para su fábrica reciban una pintura de San Francisco con su marco dorado de dos varas y media de largo y dos de ancho por aver sido alhaja del Eminentísimo Sr. Cardenal Sandoval que trujo de Roma y pedimos y suplicamos a dichos SS. la manden poner en dicha Yglesia a donde fueren servidos y que se entregue luego que muriere el primero de nosotros».

<sup>209</sup> Sobre la *Inmaculada* de la iglesia española de Roma: CACHO CASAL, Marta, «Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)», en COLOMER, José Luis (coord.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, p. 419; para la decoración de la capilla: VÁZQUEZ SANTOS, Rosa, «La iglesia de San Giacomo degli Spagnoli a la luz del manuscrito 1544 del Archivio Storico



Figura 6.–Seguidor de Guglielmo della Porta, *Crucificado-Relicario*, ca. 1615, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

Aparte de los eclesiásticos que acompañaron al cardenal Moscoso durante su legacía en Roma<sup>210</sup>, tenemos noticias de otros clérigos giennenses que residieron en la Urbe a partir de esta fecha. Algunos de los que conformaron esta extensa nómina fueron: Antonio de Monroy y Gámiz, José de Valdés Torres, Francisco de Peralta, Francisco Martínez, Juan de Contreras, Juan Carrero de Huete, Juan Mírez de Torres, Pedro Luis de Pastrana, José de Carvajal, Jerónimo Fontana y León, Diego de Zayas y Romero, Julián Fernández Cerezo y José de Rivas; éste último, caballero de Santiago que acompañaba al cardenal Aragón, ocupó el deanato de la Catedral de Jaén e incluso fue gobernador y vicario general durante la sede vacante de 1667 por muerte del obispo Piñahermosa<sup>211</sup>.

---

Capitolino y otras fuentes del siglo XVII», en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.), *Roma y España, crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, SEACEX, 2007, 2, pp. 667-677. Gran amante de las reliquias y, cómo no, de la magnífica colección que esta basílica atesoraba, que «Últimamente las puso en mayor veneración el señor cardenal don Baltasar de Sandoval y Moscoso obispo de Jaén, mostrando su gran piedad y devoción a aquel celeberrimo santuario su título». ERCE XIMÉNEZ, Miguel de, *Prueba evidente de la predicación del apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España*, Madrid, Alonso de Paredes, 1648, p. 234v. Miguel de Erce recoge también las donaciones que realizó a la Casa de Loreto el cardenal Moscoso, pp. 235v-236. También estudia estas donaciones GARCÍA CUETO, David, «Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo XVII», *Atrio*, 18, 2012, pp. 88-89.

<sup>210</sup> Moscoso llegó a Roma en 1630. Con él iban sus sobrinos Francisco de Moscoso Osorio, clérigo de menores, y Lope Pimentel y Moscoso; además de Juan Bautista Casela, como maestro de cámara, y los criados Carlos Zaval y Pedro Fernández. Mientras que Jerónimo Altamirano, subdiácono, le acompañó como gentil-hombre; Francisco de Mendoza y Céspedes, como secretario personal, y también estuvo a su servicio Juan Francisco Bonifaz. *Archivio Storico Capitolino di Roma (ASCR), Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Jaime Morer, vol. 519: 28 de agosto de 1630, 26 de marzo de 1631 y 26 de noviembre de 1632; sobre los dos últimos vol. 520: 10 de febrero de 1633 y 14 de abril de 1633. Bonifaz se quedó en Roma, pues el cardenal partió hacia Loreto el 14 de marzo de 1633 (vol. 520, 2 de diciembre de 1633). En estos momentos el agente del cabildo en Roma era Domingo Pasano. *ASCR, Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Jaime Morer, vol. 519, 8 de abril de 1632.

<sup>211</sup> José de Rivas llegó a ser maestro de cámara del citado cardenal. *ASCR, Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Juan Caballero, vol. 201, 11 de diciembre de 1662 y vol. 202, 5 de julio de 1664. Precisamente Rivas otorgó la dispensa para las segundas nupcias de Martínez en 1667.

Entre los clérigos giennenses que habitaron en Roma destacó Baltasar Hurtado de Mendoza, caballero lauretano que llegó a ser cardenal-canónigo de Santiago de Compostela y que se encontraba desterrado en la Ciudad Eterna desde 1658<sup>212</sup>. Tenía su casa en las inmediaciones de la iglesia de San Nicola a Capo le Case, lugar en el que vivían muchos de sus compatriotas. Antes de volver a España, el notario Juan Caballero hizo inventario de sus bienes, destacando un buen número de pinturas que fueron traídas en un gran cajón. Aparte de los habituales temas religiosos, Hurtado de Mendoza poseía lienzos de batallas, fruteros, marinas, animales, perspectivas, paisajes, un *Rapto de las Sabinas*, dos retratos del cardenal Sachetti y otros dos de los Reyes Católicos, que a su llegada a Jaén debieron de producir un gran impacto<sup>213</sup>.

La influencia de la pintura italiana en Martínez fue una constante y este fértil terreno debió de propiciarla, pues las relaciones del pintor con el clero fueron muy intensas y sus hijos siguieron la carrera eclesiástica. No obstante, sus vínculos con el cabildo se afianzaron a partir de mediados de la centuria, por lo tanto con un Martínez ya consolidado y con una fama creciente. Fueron muchos los factores que posibilitaron este contacto con la institución capitular que dio tan fructíferos resultados. En primer lugar, como ya hemos adelantado, no podemos olvidar los servicios que prestaron algunos de sus hermanos al cabildo, en referencia a la compra y venta del cereal que producían las tierras de la mesa capitular. Además, entre los miembros del clero dedicado a la Catedral se encontraba el doctor Diego Domedel Quesada<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> ASCR, *Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Juan Caballero, vol. 200, 2 de junio de 1660.

<sup>213</sup> ASCR, *Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Juan Caballero, vol. 202, 22 de septiembre de 1665. El 9 de enero de 1659 comunicaba haber ganado el Breve de Absolución. ASCR, *Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Juan Caballero, vol. 199, 9 de enero de 1659. En 1661 renunciaba a la capellanía fundada por Francisca de Peralta en San Bartolomé de Jaén. ASCR, *Archivio Generale Urbano, Sezione I*, Juan Caballero, vol. 200, 3 de octubre de 1661.

<sup>214</sup> Por los réditos de esta dignidad se tuvo que enfrentar con el citado Juan Hurtado de Mendoza «en razón de zierta pensión que le pide y dize tener por bulas de su Santidad sobre los frutos de la dha massescolia [...]». AHPJ, PPNN., Felipe Romero, leg. 1427, 3 de julio de 1652, ff. 319-319v.

que, por su apellido, pudo tener algún vínculo familiar con nuestro pintor y que era maestrescuela y racionero, persona especialmente preocupada por los temas artísticos, como también lo estaban el chantre Lucas de Ledesma y al canónigo Fernando de Zorrilla y Velasco<sup>215</sup>.

En relación con la formación cordobesa del maestro, algunos de los pintores giennenses que se encontraban en Córdoba, especialmente Cristóbal Vela, habían trabajado para la Catedral de Jaén. Los vínculos entre el clero de ambas ciudades también fueron muy intensos y debieron facilitar la labor de Martínez; de hecho, Juan Francisco Pacheco, hijo del marqués de Villena, había recibido el deanato y una canonjía de la Catedral de Jaén donde residía desde 1622 «con gran aceptación del cabildo» y fue presentado por Felipe IV al obispado de Córdoba, del que tomó posesión en enero de 1653 a través del citado chantre de Jaén, Gabriel de Ledesma, que fue su provisor y vicario general, pues Pacheco nunca fue a Córdoba<sup>216</sup>. También en estos momentos, entre los racioneros de la Catedral, se encontraba Pedro Romero de la Chica, presbítero que atesoró un buen número de pinturas y que fue notario del Santo Oficio de Córdoba. Tampoco podemos olvidar a los ya citados hermanos

---

<sup>215</sup> Domedel poseía unas casas en la collación de San Ildefonso, en la calle de Miguel Romera. AHPJ, *PN.*, Alonso Pérez de Freitas, leg. 1663, 22 de octubre de 1655, ff. 492-492v y leg. 1655, Antonio Pancorbo y Moya, año 1653, ff. 60-60v. Existen varios miembros de la familia Domedel en esta collación; por ejemplo Jerónima Domedel, viuda de Fernando Martínez de Aguilera. AHPJ, *PN.*, Alonso Pérez de Freitas, leg. 1664, año 1655, ff. 219-219v. También en San Ildefonso, concretamente en la calle Mesa, vivía una tía suya, Luisa Domedel. AHPJ, *PN.*, Cristóbal Mírez de Ortuño, leg. 1522 (1650), ff. 359-359v.

<sup>216</sup> El 29 de diciembre de 1653 se declaró la sede vacante: GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia de su Iglesia Catedral y Obispado*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1778, II, p. 681. Palencia Cerezo ya especuló sobre la posibilidad de que estos contactos entre el clero de ambas diócesis favorecieran la labor de Martínez en Córdoba, particularmente en relación con el apostolado del Palacio Episcopal. PALENCIA CERESO, José María, «Sebastián Martínez y el apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (coord.), *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca, I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 373-384.

Casela y Pasano, canónigos de la Catedral, estrechamente unidos a la parroquia cordobesa de San Andrés<sup>217</sup>.

Una relación con el reino vecino que también afianzó el maestro mayor Juan de Aranda Salazar, que había intervenido en el retablo de la Catedral de Córdoba y que en 1631 había sido recomendado por su cabildo como maestro mayor de la Catedral de Granada<sup>218</sup>. Desde esta última ciudad vino a Jaén haciéndose cargo de las obras el 10 de marzo de 1634. Asimismo, en la primera referencia documental que hasta ahora tenemos sobre la relación de Martínez con el cabildo, el acta capitular de 1653, que estudiaremos más adelante, aparece un enigmático «maestro de Córdoba» en relación con la ejecución de los relieves de las pechinas del crucero y con el que también se vincula el propio Juan de Aranda.

Aunque, sin duda, clave en la carrera de Martínez fue el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval. Obispo de Jaén entre 1619 y 1646, su amplio gobierno tuvo excelentes consecuencias no solo desde el punto de vista pastoral, sino también en otros campos como el de la promoción de las artes. El prelado era hijo de Lope de Moscoso Osorio y Castro, VI conde de Altamira, y de Leonor Sandoval y Zúñiga, por tanto sobrino de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma<sup>219</sup>. Con este linaje

---

<sup>217</sup> De la que recibían amplias rentas y a la que por vía testamentaria mandaron «una casulla de tela de oro verde guarnecida y un paño de cáliz de la misma tela con el cíngulo. Y un quadro mediano con la pintura de quando nro. Sr. fue a Egipto con su bastidor dorado y velo de tafetán para que se ponga en la sacristía de dha iglesia». AHPJ, *PN.*, Salvador Medina Bustos, leg. 1477, f. 76v.

<sup>218</sup> GALERA ANDREU, Pedro A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Granada, 1979, p. 109.

<sup>219</sup> Los altos ingresos que tenía le permitieron crear una colección que superaba con creces a las de los propios monarcas y con parte de ella amuebló sus fundaciones de Valladolid y Lerma. Pese a apostar por pintores consolidados, que garantizaban el éxito de la inversión y que gozaban de gran favor entre los Austrias (Tiziano, Veronés, Tintoretto, etc.), también adquirió pintura naturalista creada en Roma, Florencia y Venecia. Un gusto que se mantuvo entre sus sucesores como prueban las copias de obras de Guido Reni que todavía hoy cuelgan de los muros de la Colegiata de Lerma. Sobre el coleccionismo del duque de Lerma: BROWN, Jonathan, *Painting in Spain, 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 79-86 y de manera especial la tesis doctoral de SCHROTH, Sarah, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Nueva York, 1990. En referencia al patronato de conventos y

se explica su conocimiento de los círculos artísticos cortesanos e italianos, estos últimos particularmente a través de su estancia romana. Moscoso estuvo en varias ocasiones en El Escorial<sup>220</sup>, tenía un contacto directo con las fundaciones de su tío Bernardo de Sandoval y Rojas y entre sus numerosos hermanos se encontraba Melchor de Moscoso y Sandoval, que gobernó la diócesis de Segovia entre 1624 y 1632 y en cuya Catedral se conserva obra de Martínez<sup>221</sup> (fig. 7).

Precisamente, un pariente de Sebastián Martínez, Francisco Domedel, fue criado del V duque de Lerma, Diego Gómez de Sandoval (1659-1668), para el que también trabajó nuestro pintor, concretamente con cinco lienzos que le fueron pagados en marzo de 1662<sup>222</sup>. El 29 de abril del mismo año, Francisco Domedel otorgaba poderes a Sebastián Martínez, que se dice «vecino y residente en la ciudad de Jaén», para que en su nombre informara de su

---

monasterios: BANNER, Lisa A., *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2009. Una visión más general: TROPÉ, Hélène, «Valimiento y mecenazgo. Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)» en TROPÉ, Hélène (ed.), *La représentation du favor dans l'Espagne de Philippe II et de Philippe IV. Enjeux de pouvoirs, littérature et iconographie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 131-180.

<sup>220</sup> En 1646 permaneció tres días en San Lorenzo para presidir las exequias del príncipe Baltasar Carlos por petición expresa de Felipe IV, pese a los deseos del padre prior y del arzobispo de Zaragoza por ocupar la presidencia. JESÚS MARÍA, Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1680, punto 1179-1182.

<sup>221</sup> Quiero agradecer a Julio Roig la información sobre los *Evangelistas* que se conservan en la Catedral de Segovia. Aunque la fecha del episcopado de Melchor de Moscoso en Segovia podría ser muy temprana en relación con la producción de nuestro pintor, no podemos olvidar que al citado prelado le sucedió el giennense Mendo de Benavides, hijo natural del VIII conde de Santisteban del Puerto y de Teresa Merino, sobrina del cardenal Merino. Esto también pudo facilitar la presencia de la obra de Martínez en aquella Catedral. Sobre la figura de Melchor de Moscoso: ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, «D. Melchor de Moscoso y Sandoval (†1632) y Baltasar de Acevedo y Zúñiga (†1622), dos personajes de la corte enterrados en el monasterio de El Paular», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323, 2008, pp. 273-275. El prelado donó a la Catedral segoviana el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández.

<sup>222</sup> Actuaron como testigos Cristóbal de Biedma y Pareja, Bernardo de Alviz y el propio hijo del pintor, el licenciado Diego Martínez de Orozco. AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 1978, p. 94.



Figura 7.—Gregorio Fosman y Medina, *Retrato de Baltasar de Moscoso y Sandoval*, 1679.

genealogía y limpieza de sangre a través de sus padres: Francisco Domedel y Catalina Ferrer (o Ferreira), el primero natural de Jaén y la segunda de San Juan de Afoz (jurisdicción de Oporto, Portugal); este último dato ha servido para plantear una relación con Velázquez. Este informe se realizaba en aras de la obtención del hábito de Caballero de Cristo, que Soledad Lázaro dice que era para él, mientras que Mercedes Agulló argumenta que para su hijo<sup>223</sup>. Al año siguiente, el 31 de julio de 1663, Sebastián Martínez, «vezino de esta ciudad», aparecía en Jaén en nombre de Francisco Domedel «residente en la villa de Madrid» para traspasar el poder que este le había concedido en Madrid a 29 de julio de 1662 «y otorgó que sustituía y substituyó el dicho poder en Gabriel Palomino Milán procurador del número desta ciudad [...]»<sup>224</sup>.

La presencia de Martínez en Jaén, tal y como se constata a través de los documentos aportados, subraya que no se desvinculó de su ciudad y que mantuvo un ir y venir con la corte, atendiendo algunos de los negocios que le ataban a su tierra. En Madrid fue introducido por el círculo del cardenal Moscoso, que ya era arzobispo de Toledo, de hecho cuando Martínez fue enviado por el cabildo para tomar las copias de las pinturas para el retablo mayor, los capitulares recurrieron al cardenal y este, a través de su sobrino Vicente Pimentel y Moscoso, caballero de Santiago y fiscal en el Consejo de Aragón, le abrió las puertas de las colecciones reales<sup>225</sup>. En esta empresa también jugaron un papel importante dos figuras estrechamente relacionadas con Moscoso, concre-

---

<sup>223</sup> Ya que un hijo de Francisco Domedel sería nombrado caballero de la Orden de Cristo. AGULLÓ Y COBO, *Noticias...*, pp. 94-95. Estas noticias también las recoge en su tesis doctoral: DOVAL TRUEBA, María del Mar, *Los «Velazqueños». Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 91, 95 y 398-399, <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0040801.pdf>

<sup>224</sup> AHPJ, *PN.*, leg. 1535, año 1663, ff. 709-709v. El documento fue citado por LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», p. 307.

<sup>225</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 3 de agosto de 1661. Tampoco podemos olvidar que en Madrid se encontraba Juan Gutiérrez de Godoy (1579-1656); el que fuera médico del cabildo y de cámara del cardenal Moscoso, había pasado a la corte en 1645 como médico de cámara de Felipe IV. Además, Gutiérrez de Godoy también fue familiar del Santo Oficio de Córdoba. Sobre este importante giennense en la corte de Felipe IV: RINCÓN GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> Dolores, «Humanismo giennense:

tamente los canónigos Pedro de Sahagún y Alonso Ramírez de Prado, agente del cabildo en Madrid.

Sí es cierto que sus estancias en la corte se intensificaron en la década de los sesenta, momento en el que Palomino sitúa la concesión del título de pintor de cámara, aspecto que necesitaría de una revisión más profunda. Aunque el propio pintor y tratadista reconoce que había poca obra de Martínez en las colecciones reales, un rastreo superficial nos indica que algo sí quedó y que, al menos, era un pintor conocido en los círculos cortesanos, del que tenían obra tanto el duque de Lerma como el marqués del Carpio, y al que se atribuían pinturas que investigaciones recientes han cuestionado<sup>226</sup>. En cuanto a estas últimas, nos referimos a la *Tentación de San Antonio Abad* del Palacio del Buen Retiro, que en realidad se trata de un lienzo de Claudio de Lorena<sup>227</sup>.

Como hemos adelantado, la promoción de Moscoso a Toledo en 1646 no supuso su desvinculación con Jaén y se hizo especialmente patente a través de uno de sus sucesores<sup>228</sup>, el arzo-

---

médicos en Jaén durante los siglos XVI y XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 163, 1997, pp. 99-159, especialmente pp. 153-157.

<sup>226</sup> «Pero yo extraño mucho no haber visto pintura alguna suya en ninguno de los Sitios Reales, que las conozco muy bien; sí que entre particulares he visto algunas y discurso que sería por haber vivido poco en esta Corte». PALOMINO, *El museo pictórico...*, p. 538.

<sup>227</sup> Sería interesante indagar en los motivos que condujeron a esta confusión ya que puede que estén relacionados con una faceta poco conocida para nosotros, pero de la que tenemos constancia a través de Palomino, que es la referente al Martínez paisajista y que quizás en el siglo XVIII sí estaba más presente. Sobre la *Tentación de San Antonio Abad*: «Inventario Testamentaria Carlos III», Buen Retiro, 1794. Núm. 767 [3130] 167/ Otra [pintura] de Sebastián Martínez, con una tentación de Sn. Antº. Abad, de vara y tres cuartas y media de alto, y dos varas y tres cuartas de ancho... 300 [Nota: En el bastidor de la obra P-2256 aparece una inscripción que hace referencia, por error, a esta obra]. Su número de catálogo actual: P02258. Ref. en: Ficha técnica *Paisaje con las tentaciones de San Antonio*, Museo del Prado; dato confirmado por la doctora Mercedes Simal López. Capel Margarito recoge la información sobre un lienzo de Martínez en la colección del marqués del Carpio, Luis Méndez de Haro y Guzmán. CAPEL MARGARITO, Manuel, *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)*, Jaén, A.D., 1999, p. 16.

<sup>228</sup> Al cardenal le sucedió Juan Queipo de Llano con un gobierno muy breve, tan solo unos meses (entró el 11 de junio y murió el 1 de noviembre de 1647). Este prelado se había formado también en Salamanca y era colegial de San Bartolomé. XIMENA

bispo-obispo Fernando de Andrade y Castro. La política emprendida por el cardenal fue continuada por el nuevo prelado y por algunos de los que habían sido sus más estrechos colaboradores. Entre estos últimos se encontraban clérigos como el doctor Gabriel de Ledesma, chantre y prior de la Catedral, que había sido su visitador y contador y que también sería mano derecha de Andrade y Castro; el canónigo y provisor Francisco de Mendoza; el secretario del cardenal, Pedro de Sahagún, que también había sido provisor y canónigo de la Catedral; así como el que fuera su camarero, el vice-deán Juan Bautista Casela y el hermano de éste, Domingo Passano, también canónigo y dignidad de prior, que había sido mayordomo del prelado<sup>229</sup>.

Fernando de Andrade y Castro era hijo de Juan Pérez de Lanzós y Andrade, señor de Lanzós y de Lobriña, y de Aldonza de Novoa y Lemos señora de Maceda y Layosa<sup>230</sup>. Por vía paterna era familiar del cardenal Moscoso, pues su abuela, Urraca de Moscoso, era nieta del tercer conde Altamira, Rodrigo de Moscoso y Osorio<sup>231</sup>. Como su antecesor, había estudiado en Salamanca, pero en el Colegio de San Bartolomé donde entró en 1623 y se licenció en cánones en 1626<sup>232</sup>. En 1643 le fue entregado el

---

JURADO, Martín de, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y annales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, Domingo García, 1654, p. 557.

<sup>229</sup> JESÚS MARÍA, *D. Baltasar de Moscoso...*, punto 1021.

<sup>230</sup> Doña Aldonza era hija de Juan de Novoa y Lemos, señor de la casa de Maceda y de María de Ulloa, hija de los señores de Taboada. La casa aumentó de dignidad en manos del hermano de Fernando de Andrade, Alonso de Lanços Castro y Andrade, cuando Felipe IV elevó el título a vizcondado de Yosa y condado de Maceda. RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco, *Vida del Ilustrísimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado, arzobispo de Sevilla, fundador del Colegio Viejo de S. Bartolomé y noticia de sus varones excelentes*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1661, p. 324.

<sup>231</sup> Fray Antonio de Jesús María nos dice «También se hallaba en Baeza el Señor D. Fernando de Andrade, obispo de Jaén, i de mui acreditadas prendas i letras, primo de D. Baltasar, i con quien tenía íntima i mui antigua correspondencia». JESÚS MARÍA, *D. Baltasar de Moscoso...*, punto 1437.

<sup>232</sup> El cardenal Moscoso perteneció al Colegio de San Salvador de Oviedo. Andrade y Castro ganó en 1631 la cátedra de decretales menores y al año siguiente la de prima de cánones y cinco años más tarde era nombrado oidor en Sevilla, desde donde pasó a Madrid como oidor de la Inquisición. Sus tíos Luis Enríquez y Antonio de Castro y Andrade fueron colegiales de San Bartolomé. El segundo

arzobispado de Palermo y en pago a sus servicios, se le dio el obispado de Jaén, manteniendo de manera personal el título de arzobispo<sup>233</sup>.

Su estancia panormitana marcó su política de gobierno episcopal y debió de condicionar su gusto artístico, encontrando en Martínez a su mejor ejecutor<sup>234</sup>. Con el obispo Andrade estuvieron tanto su primo Antonio de Lemos de Ribadeneira, arcediano de Baeza en la Catedral de Jaén, como su sobrino Francisco Lanzós, canónigo de la Catedral. Precisamente, en su testamento, que se hizo ante el escribano Cristóbal de Mírez Ortuño (también familiar del Santo Oficio de Córdoba) en el Palacio Episcopal a 18 de febrero de 1664, actuó como testigo Sebastián Martínez Domedel<sup>235</sup>.

### 3. LAS OBRAS DE MARTÍNEZ EN LA CATEDRAL DE JAÉN

El primer testimonio documental que hemos hallado en el que se constata la presencia de Sebastián Martínez en la Catedral es un acuerdo capitular fechado el veintiuno de enero de 1653. En él, se indica la necesidad de hacer un nuevo diseño para el relieve de una de las pechinas de la cúpula, concretamente el de San Miguel. Estas obras se habían concertado el cinco de abril de 1652 con Diego de Landeras y Manuel de Silva que las harían «conforme al dibujo que se nos ha dado y entregado por Juan de Aranda» y representarían a: Santa Marcela, la Asunción, San Eufrasio y Santa Catalina. No obstante, en el contrato se indicaba que, si el cabildo

---

fue su rector y también sumiller de cortina y oratorio de Felipe IV. RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, *Vida...*, p. 299.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>234</sup> Entre otros aspectos promovió la presencia del Oratorio de San Felipe Neri en Baeza «lo que trahía altamente impreso en su espíritu con la frecuencia y admirables dedicaciones de aquella Congregación de Palermo». CONCIENCIA, Manuel, *Vida admirable de el glorioso thaumaturgo de Roma, perfectísimo modelo del Estado Eclesiástico y Sagrado Fundador de la Congregación del Oratorio, San Felipe Neri* (traducida del portugués por un padre de la Congregación de Baeza), Madrid, Antonio Sanz, 1760, p. 228. Por su espolio sabemos de su interés por los ornamentos litúrgicos de gran riqueza y seguramente confeccionados en Italia.

<sup>235</sup> «Testamento de Fernando de Andrade Castro, obispo de Jaén», Archivo Histórico Nacional, *Nobleza*, Baeza, C. 208, D. 24.

cambiaba los temas elegidos, los citados maestros serían «obligados a hacerla como también ha de ser obligado el maestro escultor de dicha Santa Iglesia a hacer dibujos y modelos de las demás figuras que faltaren por hacer, porque de presente solo hay una hecha, sin que por ello se le haya de dar más de su concierto». El encargo era de entidad, pues contaba con un plazo de ejecución de año y medio y el abono de la nada desdeñable cantidad de doscientos cincuenta ducados por cada relieve<sup>236</sup>. Efectivamente, el cabildo no debía de estar muy seguro del programa planteado y unos días después, el veintitrés de abril de 1652, lo replanteó acordando la sustitución de Santa Marcela y la Asunción por San Miguel y Santiago<sup>237</sup>.

A comienzos del año siguiente, el citado veintiuno de enero de 1653, un acuerdo excesivamente lacónico recogía la insatisfacción de los capitulares ante el modelo de San Miguel que se había presentado y concluía en pedir al «maestro de Córdoba» que hiciera uno nuevo bajo la supervisión de Sebastián Martínez<sup>238</sup>. Tres días más tarde se ratificaba la decisión y se hacía partícipe también a Juan de Aranda, acordando que el modelo que eligieran el pintor y el arquitecto se aprobaría como definitivo<sup>239</sup> (fig. 8).

En un primer momento pensamos que el aludido maestro de Córdoba era Juan de Aranda que ya había realizado los diseños de los relieves de las otras pechinas<sup>240</sup> y que si bien no era cordobés sí había trabajado en aquella Catedral; pero el acuerdo de veinticuatro de enero y la citada escritura de contrato desmontan esta hipótesis. Efectivamente, existió un «maestro escultor» y, según el acuerdo capitular de 21 de enero, parece identificarse con el «maestro de Córdoba» al que ayuda Sebastián Martínez,

---

<sup>236</sup> AHPJ, *PN.*, Cristóbal de Mírez, leg. 1524, 5 y 23 de abril de 1652, ff. 359-360v. Documentación recogida por GALLIANO PUY, Rafael, «Las esculturas de la Catedral de Jaén (siglo XVII). Corpus documental y fotográfico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 195, 2007, pp. 138-139.

<sup>237</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 23 de abril de 1652.

<sup>238</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 21 de enero de 1653.

<sup>239</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 24 de enero de 1653. Desconocemos cómo sería el primer modelo presentado, quizás demasiado innovador a tenor del retardatario que finalmente se ejecutó.

<sup>240</sup> GALERA ANDREU, *Arquitectura...*, p. 118.



Figura 8.—Cúpula de la Catedral de Jaén. Fotografía Arturo Aragón Moriana.

el cual, junto a Juan de Aranda, seleccionó el modelo definitivo. Llegados a este punto ¿quién era ese maestro de Córdoba? La documentación consultada no nos dice nada; aunque sí es cierto que en 1674 encontramos a Bernabé Gómez del Río «escultor de Córdoba» presentando un proyecto para el programa escultórico de la fachada, que finalmente no consiguió<sup>241</sup>. Escultor y también pintor, Del Río trabajó para Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba en el monasterio de Santa Isabel, donde coincidió con otros artistas como Cristóbal Vela y Antonio del Castillo. A este importante promotor le dedicó Sebastián Martínez su *Santa Águeda* (Colección Granados, Madrid) que firmó en Córdoba en la década de los sesenta<sup>242</sup>. De tratarse de Bernabé del Río, este pudo ser uno de los introductores de Martínez en la Catedral de Jaén, de hecho debía de existir cierta cercanía entre el anónimo «maestro de Córdoba» y Martínez cuando el cabildo le pidió al segundo que inspirara el nuevo modelo de San Miguel. Sea o no cierta nuestra teoría, lo que sí constata la documentación es la confianza que el cabildo tenía depositada en Sebastián Martínez, al que otorgó puestos de responsabilidad para garantizar el éxito de proyectos tan importantes como este de las pechinas del crucero<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 11 de febrero de 1674. No se concertaron con él, sino con Lucas González que solo realizó los relieves de la llamada *Puerta del Ayuntamiento*, pues el resto fueron encargados a Pedro Roldán. SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Programa escultórico de la fachada principal», en *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 90-93. Durante estos años la relación del cabildo con artistas cordobeses fue muy estrecha como lo atestiguan los trabajos de plateros como Nicolás de la Cruz y los numerosos encargos realizados a los bordadores de la familia Gómez de los Ríos. AHDJ, *Capitular*, AA.CC., 27 de septiembre de 1672 y 28 de agosto de 1673; precisamente ellos fueron los encargados de completar el rico terno bordado que dejó el obispo Andrade y Castro.

<sup>242</sup> PALENCIA CEREZO, «Sebastián Martínez...», p. 114. La madre de este importante promotor y patrono del citado monasterio era Paula Mesía de Guzmán, la cual tenía fuertes lazos con Jaén, pues era hija del regidor de la ciudad Fernando Mesía de Guzmán, biznieta de los señores de La Guardia y hermana de la futura condesa de Torralba. RUANO, Francisco, *Casa de Cabrera en Córdoba. Obra genealógica histórica*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1779, p. 467.

<sup>243</sup> Sobre la presencia de artistas cordobeses en la Catedral: SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Las catedrales, focos artísticos del Barroco», *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, 2012, pp. 98-102 y «La materialización del poder episcopal en la Catedral a través de la promoción de las artes», *Krypton*, 1, 2013, p. 37. En relación con los artistas

A partir de este momento se suceden los encargos a Martínez, aunque también los pudo haber anteriores, pues obras como los *Evangelistas* de la capilla de la Virgen de los Dolores se han querido situar en una primera etapa del maestro, más cercana al naturalismo de corte tenebrista, que se superaría a partir de los contactos mantenidos con la corte<sup>244</sup>. Sin embargo, de estas pinturas no tenemos ninguna noticia hasta que, en la década de los cuarenta del Setecientos, el racionero Juan Romero Utrera instituyera la capilla de la Virgen de los Dolores, dejando a su muerte una serie de bienes para tal fin. Su albacea fue el canónigo Ambrosio Francisco de Gámez, encargado de llevar a cabo el proyecto decorativo y cultural, para lo que recurrió a pinturas y esculturas antiguas que habían llegado a la Catedral a través de donaciones o que formaban parte del patrimonio mobiliario del viejo templo<sup>245</sup>.

En esta etapa del maestro también se podría situar el *San Pedro arrepentido* que se conserva en la colección permanente<sup>246</sup> y otros lienzos del templo mayor que convendría estudiar más en profundidad, concretamente el de los *Santos Pablo y Antonio Abad* (fig. 9) que corona el retablo de San Jerónimo, del que Madoz llamó la atención<sup>247</sup>; uno y otro lienzo nos muestran temas recu-

---

giennenses en Córdoba: VALVERDE MADRID, José, «Artistas giennenses en el Barroco cordobés», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 33, 1962, pp. 9-100.

<sup>244</sup> Todo esto con las dificultades que plantea establecer cualquier tipo de periodización en un maestro del que queda tanto por conocer y del que nos ofrecerá una visión de conjunto Rafael Mantas Fernández, que en la actualidad desarrolla su tesis doctoral sobre Sebastián Martínez. Algunos de sus trabajos: MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez», en LÓPEZ CALDERÓN, Carmen et alii (coords.), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Santiago de Compostela, Adavira, 2013, I, pp. 389-406.

<sup>245</sup> Sobre estas obras de Sebastián Martínez: SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Evangelistas», en *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 162-170. En relación con el promotor: SERRANO ESTRELLA, Felipe, «La promoción artística en los cabildos catedralicios», en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, Universidad, 2011, pp. 37-53.

<sup>246</sup> LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, «Las lágrimas de San Pedro», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 76-77.

<sup>247</sup> MADDOZ, *Diccionario geográfico...*, p. 547.

rrentes en Martínez, aunque el de los santos anacoretas adquiere un especial significado pues, además de la versión conocida de la colección Granados, el inédito *San Pablo ermitaño* (fig. 10) de Christie's (International Old Master Auctions, Nueva York, 30 de octubre de 2018, nº 12), que se podría fechar hacia 1655, y con el que, una vez más, junto a las referencias a otras obras del maestro como el *San Lucas* o el citado *San Pedro*, se pone en evidencia su filiación con Ribera y el foco napolitano. Tampoco podemos perder de vista el apostolado repartido por diversos espacios del templo –sala de la fábrica y colección permanente– en el que los gestos de figuras como Santiago y San Juan, la representación de los paños o el arrastre de la pincelada, están muy próximos a su quehacer.

Volviendo a la década de los sesenta, uno de los encargos más destacados de este momento será el referente a las pinturas de la capilla del Santo Rostro. Con motivo de las fiestas de consagración, el cabildo había amueblado este espacio, emprendiendo una práctica a la que recurrió con frecuencia y que consistía en la utilización de obras de la Catedral vieja. Así lo hizo en la capilla del Niño Jesús en la cabecera (la actual de San Fernando) y con las del lado del evangelio: Virgen del Pópulo o de la Magdalena (San Eufrasio), San Francisco y San Antón (la Inmaculada y el Niño Jesús, respectivamente). En cambio, para la que daba acceso a la sala capitular y para las del lado de la epístola sí emprendió su decoración con obras creadas ex profeso y, de haber existido medios suficientes, lo hubiera hecho con el resto.

En 1658, Diego de Landeras volvió a colocar el retablo de Sebastián de Solís que, con motivo del derribo de la vieja Catedral, había sido desmontado en 1635<sup>248</sup>. En septiembre de 1660

---

<sup>248</sup> Acuña del Adarve describe así el lugar donde se encontraba el Santo Rostro antes del derribo de la capilla mayor: «En el altar mayor desta Santa Iglesia está hecho con mucha curiosidad y fortaleza un archivo debajo del tabernáculo, donde está una imagen de N. Señora de mucha devoción y antigüedad, debajo de la qual está un tablero de talla de medio relieve donde está la institución del Santísimo Sacramento y todo este tablero es una puerta muy fuerte y barreada y está con dos muy seguras llaves y abierta se ve un archivo vistoso y de mucha devoción dentro del qual está un arca muy fuerte y curiosa de nogal, con otras dos llaves, y



Figura 9.–Sebastián Martínez (atribuido), *Santos Pablo y Antonio Abad*, ca. 1650, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 10.—Sebastián Martínez, *San Pablo ermitaño*, 120 x 93 cm, ca. 1655. © Christie's Images Limited 2018.

se le pagaba a Sebastián Martínez por la realización de la pintura destinada a cubrir el sagrario que custodiaría al Santo Rostro<sup>249</sup> y se prepararon la mesa del altar y la ceremonia de traslado de la venerada reliquia<sup>250</sup>. Todo con un carácter provisional, pues el conjunto de actuaciones no se daría por terminado hasta 1662.

En agosto de 1661, el cabildo comenzó a gestionar el que Martínez fuese a Madrid para copiar algunas pinturas de la colección real. Con ellas se pretendía actualizar el programa pictórico del retablo mayor. Los lienzos de la *Anunciación*, la *Visitación*, *Cristo atado a la columna* y el *Descendimiento de la Cruz* fueron el resultado de este proyecto (figs. 11, 12, 13 y 14)<sup>251</sup>.

En una fecha indeterminada, pero seguramente próxima, se le encargó el *Crucificado* de la antigua capilla de Nuestra Señora

---

dentro della otra arquita taraceada con mucha curiosidad y buena vista con otras dos llaves, y dentro della otra arca o caja de plata con labores de medio relieve, la qual de dentro está forrada en terciopelo carmesí y su llave, y muy olorosa, dentro de la qual está esta sacra effigie puesta en una caja de plata guardada con un christal para que no la puedan tocar con las manos y esta caja está guarnecida alrededor con muchas piedras preciosas, y en las espaldas dos asas de plata de donde la toman para mostrarla al pueblo». ACUÑA DEL ADARVE, Juan, *Discurso de las Effigies y verdaderos retratos non manvfactos del Santo Rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mvndo y que la Santa Verónica, que se guarda en la Santa Iglesia de Jaén es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva de Andújar, en las casas del autor por Juan Furgella de la Cuesta, 1637, f. 249v.

<sup>249</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 28 de septiembre de 1660. No podemos olvidar que esta capilla no posee sagrario, aunque desde el misal de 1538 se le llama sagrario a la urna del Santo Rostro puesto que su lugar lo ocupa el relicario. ACUÑA DEL ADARVE, *Discurso...*, f. 248. Estos datos nos evocan unas palabras de Ximénez Patón que estableció un paralelismo entre la Santa Faz y la propia Eucaristía «Si antiguamente Alexandro dexó de conquistar algunas Ciudades, por estar en ellas hechas imágenes de la mano de Apeles, quanto más cierto tienes tu el favor del cielo, pues asegundó en este regalo el que nos da en el Santísimo Sacramento del Altar; pues así como en el es él mismo el que se da y se queda, con esta Sagrada Ymagen se retrata el mismo para quedársenos también como en la Sagrada Eucaristía por prenda de amor, que avive y aliente la esperanza de la gloria venidera». XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628, p. 41v. ACUÑA DEL ADARVE, Juan, *Discurso...*, también recurrió a la comparación con Apeles, f. 234.

<sup>250</sup> AHDJ, *Capitular*, AA.CC., 1 y 15 de octubre de 1660.

<sup>251</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 3 de agosto de 1661. Las primeras noticias sobre este encargo en: LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», pp. 313-314.

del Amparo o Panteón de Prebendados. Su ejecución se ha datado en estos momentos por ser en 1661 cuando se activa el funcionamiento de este ámbito de la Catedral, tras cesar el enterramiento del antiguo Sagrario<sup>252</sup>.

Sí, en cambio, tenemos constancia de que, a finales de 1662, el cabildo le encomendó la realización del *Martirio de San Sebastián* que presidiría la capilla homónima, situada en el testero del lado de la epístola y por el que cobró tres mil reales<sup>253</sup>. Este encargo se realizó una vez terminadas las obras de decoración de la vecina capilla mayor, lo que permitió proseguir con el amueblamiento del resto de capillas y, en concreto, de la que daba acceso a la sala capitular, por tanto la principal después de la mayor. La fuerte representatividad de este espacio lo convirtió en uno de los cuatro que acogían las conmemoraciones ordinarias de la octava del Corpus. Martínez entregó la obra en 1663 como lo confirma en su firma<sup>254</sup>.

Con esta obra se cierra, a tenor de los documentos encontrados, la relación entre Martínez y la Catedral de Jaén. El *Martirio de San Sebastián* (fig. 15), que tanta fama le dio y en el que sobradamente demostró su maestría, ha sido cuidado con esmero por los capitulares a lo largo de los siglos y considerado como el mejor testimonio de aquel «Sebastianus» que dio tanto a una Catedral que, aún hoy, lo estima como su más destacado «maestro pintor».

---

<sup>252</sup> AHDJ, *Capitular*, AA.CC., 13 y 20 de septiembre de 1661.

<sup>253</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 18 de diciembre de 1662.

<sup>254</sup> SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Martirio de San Sebastián», en *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 186-189.



Figura 11.-Sebastián Martínez, *Anunciación*, 1661-1662, Jaén, Santa Iglesia Catedral.  
Fotografía Arturo Aragón Moriana.



Figura 12.—Sebastián Martínez, *Visitación*, 1661-1662, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Néstor Prieto Jiménez.



Figura 13.–Sebastián Martínez, *Cristo atado a la columna*, 1661-1662, Jaén, Santa Iglesia Catedral. Fotografía Arturo Aragón Moriana.



Figura 14.–Sebastián Martínez, *Descendimiento de la Cruz*, 1661-1662, Jaén, Santa Iglesia Catedral.  
Fotografía Arturo Aragón Moriana.



Figura 15.-Sebastián Martínez, *Martirio de San Sebastián*, 1663, Jaén, Santa Iglesia Catedral.  
Fotografía Néstor Prieto Jiménez.

# Cronología

RAFAEL MANTAS FERNÁNDEZ

11 DE JULIO DE 1601

El deán y el cabildo de la Catedral de Jaén encargan a Francisco Silanes «dos quadros de las ystorias de la visitación de santa ysavel y de la anuñciata pintandolos y dorandolos gravados sobre negro dorado»<sup>255</sup> que debían decorar el retablo de la capilla mayor.

2 DE ENERO DE 1611

El licenciado Pedro de Orozco e Inés de Chincoya, padres de Gaspar Francisco y de Catalina de Orozco, contrajeron matrimonio en la iglesia de San Ildefonso de Jaén por el cura Benito de Moya.

1619

Bartolomé Martínez se encuentra en la ciudad de Úbeda para dorar el retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás, que había ejecutado el ubetense Juan Guerrero. Además policromó el encasamento y doró una imagen de Nuestra Señora<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> AHPJ, *PN.*, Diego Salido de Raya, leg. 1017, 11 de junio de 1691, ff. 544-545. Véase LÓPEZ MOLINA, Manuel, «Pintores giennenses en la primera mitad del siglo XVII», *Boletín de Estudios Giennenses*, 172.2, 1999, pp. 922-923; LÓPEZ MOLINA, Manuel, *Vida y mentalidad en el Jaén del siglo XVII*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2005, pp. 148-149.

<sup>256</sup> Archivo Histórico de la Parroquia de Santo Tomás de Úbeda, Libro I de cuentas de fábrica, visita de 1619, s/f. Véase GALIANO PUY, Rafael, «Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684) de Juan de Aranda Salazar a Eufrasio

## 7 DE FEBRERO DE 1621

Magdalena, hermana de Sebastián Martínez, recibe el sacramento del bautismo en la iglesia de Santiago de Jaén. Sus padrinos fueron Cristóbal Pizarro e Isabel Ana Pizarro, y tuvo como testigos a Francisco de Madrigal, Juan García y Francisco Rodríguez.

## 1 DE AGOSTO DE 1623

Bartolomé Martínez y María Domedel bautizan a su hija María en la iglesia de San Lorenzo de Jaén. El licenciado Cristóbal de Cárdenas y Catalina Martínez de Cárdenas fueron sus compadres.

## 21 DE ENERO DE 1624

Bartolomé Martínez, maestro del arte de la pintura, redacta una escritura de dote<sup>257</sup>, en la que declara que recibió en su poder por dote y casamiento 63 maravedís y una casa de la collación de San Miguel en la ciudad de Jaén, que lindaba con un inmueble de Miguel del Salto.

## 21 DE SEPTIEMBRE DE 1625

Mateo, hermano de Sebastián Martínez, fue bautizado en la iglesia de San Lorenzo de Jaén. Sus padrinos fueron Antón Hidalgo, junto a su mujer, Catalina Martínez de Cárdenas, y sus hijos, Cristóbal de Montoro, Gaspar Sánchez y Gaspar de Mérida.

## 29 DE AGOSTO DE 1626

El maestro Juan Jacinto Caro de Rojas, cura de la iglesia de San Lorenzo de Jaén, bautizó a Ana Martínez, en presencia de sus padres y de sus compadres, Pedro de Tolosa y Francisca Domedel. Entre los testigos figuraban el licenciado Martín Jimena, Cristóbal de Montoro y otros muchos vecinos de la ciudad de Jaén.

---

López de Rojas (II)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 205, 2012, p. 107; ALMAGRO GARCÍA, Antonio, «Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209, 2014, p. 20.

<sup>257</sup> AHPJ, P.N., Miguel Minguijosa Cobo, leg. 1056, 21 de enero de 1624, ff. 62-62v.

## 26 DE NOVIEMBRE DE 1628

Esteban Martínez, fue bautizado en la iglesia de San Lorenzo de Jaén, seis días después de nacer. Sus padres, Bartolomé Martínez y de María Domedel, eligieron como padrinos a Antón Hidalgo y a Catalina de Cárdenas, ambos vecinos de San Miguel.

## 9 DE ABRIL DE 1632

Fallece el licenciado Pedro González Orozco, vecino de Santa María y padre de Catalina de Orozco. En su partida de defunción declara que no hizo testamento y que murió pobre.

## 10 DE MAYO DE 1634

Diego Atanasio, hijo de Bartolomé Martínez y María Domedel, recibió las aguas bautismales por parte del maestro Melchor de la Fuente en la iglesia del Sagrario de Jaén. Sebastián Martínez fue nombrado padrino por decisión de sus padres.

## 16 DE MAYO DE 1636

El licenciado Joseph Dehesa bautizó a Bernardo Martínez en la iglesia del Sagrario de Jaén. Por segunda vez, Bartolomé Martínez y María Domedel confiaron en Sebastián Martínez para que fuera el padrino de uno de sus hermanos.

## 31 DE AGOSTO DE 1636

Sebastián Martínez Domedel contrae primeras nupcias con Catalina de Orozco en la iglesia del Sagrario de Jaén, en una ceremonia celebrada por el cura y licenciado Joseph Dehesa. La partida de Desposorios y Velaciones<sup>258</sup> especifica que los contrayentes antes de ser desposados *in facie ecclesiae* en verdadero matrimonio, previamente habían sido amonestados en dos ocasiones, pero tras la supervisión del señor provisor Martín de la Via Arechiga y de Miguel Moreno, notario mayor en la audiencia episcopal de la

---

<sup>258</sup> AHDJ, *Sagrario*, Libro de Desposorios y Velaciones, n.º 3 (marzo 1635 - mayo 1662), ff. 31 - 32. Jaén, 31 de agosto de 1636. Véase CAÑADA QUESADA, Rafael, «Nuevas noticias sobre el jiennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV», *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, 21, 1991, pp. 27-32.

ciudad de Jaén, no se tuvieron en cuenta. Fueron sus testigos Pedro de Palma, Alonso Lozano y otros muchos vecinos.

1638

Sebastián Martínez Domedel pinta el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* para la cofradía dedicada a dichos santos patronos de los zapateros y de los peleteros. Según la inscripción que posee el cuadro su gobernador era Cristóbal González Páez<sup>259</sup>.

28 DE JULIO DE 1638

El 26 de julio de 1638 nació Diego Cristóbal Martínez de Orozco, hijo primogénito del matrimonio entre Sebastián Martínez Domedel y Catalina de Orozco. Dos días después recibió las aguas bautismales en la iglesia del Sagrario de Jaén de manos del licenciado Melchor de la Fuente, siendo su compadre Alonso Parejo.

22 DE NOVIEMBRE DE 1638

Eugenia, hermana de Sebastián Martínez Domedel, fue bautizada en la iglesia de San Lorenzo de Jaén por el licenciado Gonzalo de Moya tras obtener la aprobación del prior y licenciado Palomino. Gaspar Sánchez y Francisca de Torres, su mujer, fueron nombrados sus padrinos.

1640/1650

Sebastián Martínez pinta cuatro lienzos para el convento dominico del Corpus Christi de Córdoba que representan a *San Francisco*, *San Jerónimo*, *la Adoración de los pastores* y *la Inmaculada*. Según Manuel Pérez Lozano, fueron realizados durante el

---

<sup>259</sup> El lienzo posee la siguiente inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «[...] la cofradía este quadro. Siendo gobernador Cristobal Gonçalez Paez - año ¿1638?». Véase Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)». N.º de Expediente: I072814SV23BC. Adjudicatario: José Luis Ojeda Navío. Fecha: julio-septiembre 2007. El estudio fue realizado en el CSIC de Sevilla en enero de 2009, dentro del convenio «Andalucía Barroca» suscrito entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Instituto de Ciencias de Materiales de Sevilla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por M.ª Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbéz y M.ª C. Jiménez de Haro (colaboradora).

mandato de fray Domingo Pimentel en la diócesis cordobesa, bajo cuya autoridad se encontraba el convento<sup>260</sup>.

16 DE ENERO DE 1640

Francisco Santo, hijo del difunto Miguel Fernández Santo y de María de Aguilar, solicita ser aprendiz de Sebastián Martínez, maestro insigne del arte de la pintura<sup>261</sup>. Declaran a favor el propio demandante, su madre y Diego de Santiago, procurador del número de la ciudad de Jaén y curador *ad litem* del joven, alegando éste último haber descubierto en el menor «natural ynclinacion a la pintura». El tiempo del aprendizaje se fijaba en seis años, marcando las obligaciones y los derechos, tanto del maestro como del aspirante a aprendiz.

24 DE ENERO DE 1640

Se solicita que la petición presentada por Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez sea enviada y examinada por una comisión constituida por cualquier escribano público de su majestad y Alonso Vélez y Mendoza, caballero de la orden de Santiago.

30 DE ENERO DE 1640

Diego de Santiago, procurador del número de la ciudad de Jaén y curador *ad litem* de Francisco Santo, apoya la solicitud de aprendizaje de su representado diciendo «que sabe quel dho menor a quien conoce y trata pretende enseñarse el arte de la pintura y que es tratado con sebastian martinez domedel vz<sup>o</sup> desta ciu<sup>d</sup> maestro del dho arte que lo enseñe a el dho menor por tp<sup>o</sup> de seis años», ya que sería «util y provechoso a el dho menor» al ser el arte de la pintura «muy onrroso y de aprobechamy<sup>to</sup>»<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> PÉREZ LOZANO, Manuel, «La pintura en el antiguo convento», en VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.), *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 251-257.

<sup>261</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1513 (1640), ff. 128v. - 129v., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 16 de enero de 1640.

<sup>262</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1513 (1640), ff. 129v. - 130v., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 30 de enero de 1640.

Simón de Madrigal, clérigo de menores órdenes de Jaén, declara a favor de Francisco Santo para que entre en el taller de Sebastián Martínez, alegando que «el dho menor tiene aficion y natural ynclinacion a el dho arte de pintura y siendo oficial del, le sera de mucho provecho y ganancia y es de los mexores oficios que puede elerix por ser como es muy onrroso»<sup>263</sup>.

María de Aguilar, madre de Francisco Santo, acepta las condiciones y el tiempo del contrato de aprendizaje de su hijo con Sebastián Martínez y otorga su consentimiento ante «la ynclinacion que tiene a ser pintor y ser arte de onrra y aprobechamy<sup>to</sup> para los que salen oficiales»<sup>264</sup>.

#### 7 DE FEBRERO DE 1640

Diego de Santiago pareció ante Sebastián de Rada, alcalde mayor de Jaén, para entregarle los autos de Francisco Santo que solicitaban su ingreso en el taller de Sebastián Martínez. La información aportada por el curador *ad litem* debía ser evaluada por el corregidor para autorizarla.

Sebastián de Rada, alcalde mayor de Jaén, valora positivamente el pedimento y autoriza que Francisco Santo sea aprendiz de Sebastián Martínez por tiempo de seis años, debiéndose comprometer «el dho sebastian martinez a enseñarle el dho arte de pintura al dho menor atento que consta serle provechoso y util a el suso dho»<sup>265</sup>.

#### 21 DE MARZO DE 1640

Sebastián Martínez Domedel acepta a Francisco Santo para que trabaje en su taller y fijan las condiciones en un contrato redactado en la ciudad de Jaén el 21 de marzo de 1640, el cual fue firmado por ambas partes en presencia del escribano público

---

<sup>263</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1513 (1640), ff. 130v. - 131r., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 30 de enero de 1640.

<sup>264</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1513 (1640), ff. 131r. - 131v., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 30 de enero de 1640.

<sup>265</sup> AHPJ, *P.N.*, leg. 1513 (1640), ff. 132r. - 132v., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 7 de febrero de 1640.

Cristóbal Mírez Ortuño<sup>266</sup>. El tiempo de aprendizaje estaba fijado en seis años, en los que el menor debía pagar 50 ducados «por rracon de aber enseñado el dho arte de pintura». Por un lado, Francisco Santo se comprometía a residir en la casa de su maestro y «servirle como su aprendiz en todo lo tocante a el dho arte». María de Aguilar, su madre, debía hacerse cargo de una serie de gastos fijos (cama, vestido y calzado) y de otros extraordinarios como las salidas del maestro fuera de la ciudad de Jaén o la curación de enfermedades que contrajera su hijo. Por su parte, Sebastián Martínez Domedel se obligaba a enseñarle al menor «todo lo que yo pudiere enseñarle y el de aprender» y a darle de comer. En caso de incumplir el contrato o de que el menor contrajese matrimonio, Francisco Santo y María de Aguilar debían pagar una penalización de 500 reales por cada año suscrito.

#### 12 DE MAYO DE 1640

Inés de Chincoya, mujer del licenciado Pedro González de Orozco, estando enferma y en buen uso de su memoria redacta su testamento ante el escribano Lorenzo Carvajal. Ordena que su enterramiento fuera en una sepultura que tenía en la iglesia de San Ildefonso o bien en otra de la iglesia mayor en la que yacía su marido, dejando su elección a la voluntad de sus albaceas, que fueron Sebastián Martínez, su yerno, y Catalina de Orozco, su hija, a quien también nombró como heredera universal.

#### 23 DE AGOSTO DE 1641

Bartolomé Martínez, nacido el diecisiete de agosto de 1641, recibió las aguas bautismales en la parroquia de San Ildefonso, de manos del licenciado Sebastián Bonilla de León, cura de la iglesia. Sus padrinos fueron Gaspar Sánchez Caballero y Francisca de Torres.

#### 26 DE DICIEMBRE DE 1641

Inés de Chincoya, viuda del licenciado Pedro de Orozco, fue sepultada en la iglesia del Sagrario. Según su testamento,

---

<sup>266</sup> AHPJ, P.N., leg. 1513 (1640), ff. 133r. - 134v., Cristóbal Mírez Ortuño, Jaén, 21 de marzo de 1640.

ordenó que el día de su entierro estando su cuerpo presente se realizaran dos misas cantadas y oficios de difuntos, cuatro misas en el altar de la indulgencia, ciento veintiséis por su alma y seis por la de su marido. Además pidió seis por sus hijos, Gaspar Francisco Orozco y Catalina Orozco, y otras seis por sus padres Alonso de Chincoya y Luisa Cobo.

#### 12 DE ABRIL DE 1644

El 9 de abril de 1644 nació Francisco Antonio Martínez Orozco, segundo hijo de Sebastián Martínez y Catalina Orozco. Tres días después fue bautizado por el licenciado Diego Martínez de Alcázar, cura de San Ildefonso de Jaén, actuando como padrino Domingo Pasano, abad de la Fuensanta y canónigo de la Catedral.

#### 10 DE MAYO DE 1647

Francisco Madrezuelo, natural de Siles, y Marcos de Herrera, como fiador y principal pagador, se obligan a pagarle 414 reales a Bartolomé Martínez «el Viejo» (padre de Sebastián Martínez) por la realización «de diez y nueve quadros de diferentes pinturas, y quatro tiempos, pequeños»<sup>267</sup>.

#### 27 DE MAYO DE 1647

Pedro Martínez Orozco, tercer hijo del primer matrimonio de Sebastián Martínez Domedel, recibió el sacramento del bautismo en la iglesia de San Ildefonso de Jaén de manos del licenciado y cura Diego Martínez de Alcázar. Bartolomé Martínez, padre de Sebastián Martínez, fue el padrino del niño.

#### 22 DE ENERO DE 1650

El 20 de enero de 1650 nació Sebastián Martínez Orozco, cuarto hijo de Sebastián Martínez Domedel y Catalina Orozco. Dos días después, fue bautizado por el licenciado Gaspar Rada de los Reyes, cura de la parroquia de San Ildefonso de Jaén. La partida de bautismo nos informa que Sebastián Martínez vivía en

---

<sup>267</sup> AHPJ, P.N., leg. 1457 (1646-1647), ff. 226r. - 226v., Andrés Salido, Jaén, 10 de mayo de 1647.

la calle Mesones y que Bartolomé Martínez, su abuelo paterno, fue su compadre. Asimismo, indica que el niño tuvo que «parir por necesidad» con ayuda de la partera Catalina de Torres<sup>268</sup>.

21 DE ENERO DE 1653

El cabildo de la Catedral de Jaén acordó sustituir el modelo de San Miguel de una de las pechinas de la cúpula que fue proyectado por Juan de Aranda Salazar. Para ello se le encargó un diseño nuevo a un maestro de Córdoba, que debía contar con la «assistencia de Sebastian martinez pintor»<sup>269</sup>.

24 DE ENERO DE 1653

El cabildo catedralicio de Jaén decidió que los modelos de San Miguel para la cúpula, debían ser vistos por el maestro mayor, Juan de Aranda Salazar, y por Sebastián Martínez, aprobándose el que ellos decidieran.

25 DE JULIO DE 1653

El 21 de julio de 1653, nació Manuel Jerónimo, hijo de Sebastián Martínez Domedel y de Catalina de Orozco. El niño recibió las aguas bautismales por el licenciado Diego Martínez de Alcázar, en la iglesia de San Ildefonso de Jaén. Su padrino fue Francisco de Miranda Parra, correo mayor de la ciudad de Jaén.

11 DE DICIEMBRE DE 1653

Gabriel de Alcocel, mayordomo de la hacienda de la villa de Bailén del duque de Arcos, otorgó un libramiento de 2.000 reales a Sebastián Martínez Domedel, por un cuadro que debía pintar para el convento de Capuchinos de Marchena.

1 DE ABRIL DE 1654

Gabriel de Alcocel, en representación del duque de Arcos, se encuentra en Jaén para otorgarle una carta de pago a Sebastián

---

<sup>268</sup> AHDJ, *San Ildefonso*, Libro de Bautismos, n.º 14 (1648-1657), f. 67v. Jaén, 22 de enero de 1650.

<sup>269</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., n.º 37 (1652-1654), f. s/n. Jaén, 21 de enero de 1653.

Martínez, en cantidad de 2.000 reales, por el cuadro que estaba haciendo para el convento de Capuchinos de Marchena.

10 DE ENERO DE 1655

Catalina de Orozco otorgó su testamento ante el escribano Cristóbal Mírez Ortuño, declarando ser la esposa de Sebastián Martínez Domedel y vivir en la calle Mesones. Para cumplir con su última voluntad nombró como albaceas al licenciado Antonio de Espinosa, a Sebastián Martínez y a su suegro Bartolomé Martínez. Además, mandó que sus bienes debían heredarlos, a partes iguales, sus hijos (Diego Martínez Orozco, Francisco Antonio, Sebastián y Manuel Gerónimo). La exclusión de Pedro, pudo deberse a que muriera de forma prematura.

16 DE ENERO DE 1655

Fallece Catalina de Orozco, siendo enterrada con el hábito de San Francisco en la parroquia de San Ildefonso, según la voluntad de su testamento. Pidió que se celebrasen oficios y que se dijieran doce misas por su ánima, además de encargar otras por sus padres, por sus abuelos y por las ánimas del purgatorio.

27 DE ENERO DE 1655

Bartolomé Martínez, padre de Sebastián Martínez, redactó su testamento ante el escribano Cristóbal Mírez Ortuño. En el documento declaraba ser el marido de María Domedel y vivir en la calle Diego Díaz Navarro de la collación de Santa María. Pidió ser enterrado en la iglesia mayor y dijo ser guardador de los bienes que Esteban de Tolosa legó a su mujer y a sus hijas, los cuales estaban tasados en 450 ducados. Rogó y encargó a sus albaceas, su mujer y su hijo Sebastián Martínez Domedel, que cumplieran y pagaran los gastos del entierro y del funeral con sus propios bienes. Como herederos nombró a todos sus hijos (Sebastián, María, Juan, Ana, Diego Atanasio, Bernardo, Eugenia, Bartolomé y Lucas). Magdalena quedó excluida tras renunciar a su parte legítima al ser monja profesa del convento de la Virgen Coronada de Úbeda. Tampoco citó a Mateo y Esteban, que debieron morir unos años antes.

6 DE OCTUBRE DE 1655

Gabriel de Alcácel, otorgó 2.200 reales de vellón a «Sebastian martinez domedel maestro Pintor vezino de la ciudad de Jaen»<sup>270</sup>, correspondiente con el último libramiento por la hechura de un cuadro para el convento de Capuchinos de Marchena, que había sido encargado por el duque de Arcos.

16 DE NOVIEMBRE DE 1655

Sebastián Martínez Domedel recibió 555 fanegas de trigo a 10 reales y la cantidad restante en dinero, de los 2.200 del libramiento que se había acordado por el encargo del duque de Arcos.

3 DE DICIEMBRE DE 1655

Diego Martínez Orozco realiza una escritura para dar y otorgar poder a Sebastián Martínez Domedel, su padre, para administrar los bienes y las rentas de la capellanía que había heredado del licenciado Francisco del Castillo Orozco.

4 DE MARZO DE 1660

El licenciado Manuel de Arce y Moya, cura de la iglesia de San Ildefonso bautizó a un niño de padres no conocidos al que le pusieron por nombre Juan. Es muy probable que se trate del primer hijo que tuvieron Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña.

21 DE MAYO DE 1660

El cabildo catedralicio de Jaén libra 50 reales a Sebastián Martínez por «el trabajo q a tenido en Los diseños q hizo p<sup>ra</sup> el altar del presbit<sup>o</sup>»<sup>271</sup>.

28 DE SEPTIEMBRE DE 1660

Sebastián Martínez recibe la cantidad de 660 reales por la pintura y el dorado de la tapa del Santo Rostro que se ubicaba en el retablo de la capilla mayor de la Catedral de Jaén.

---

<sup>270</sup> AHN, *Nobleza*, Osuna, C.T. 616, D. 74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el Precio de un cuadro para el convento de Marchena. Marchena, 6 de octubre de 1655.

<sup>271</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 21 de mayo de 1660.

1660

El 6 de agosto de 1660 murió Diego Velázquez. Según Antonio Palomino, tras el fallecimiento del sevillano, Sebastián Martínez Domedel desempeñó el cargo de Pintor de Corte de Felipe IV. El tratadista de Bujalance incluía un testimonio del propio monarca calificando la pintura del giennense «de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino»<sup>272</sup>.

1660/1667

En la década de 1660, Sebastián Martínez pinta en la ciudad de Córdoba una *Santa Águeda*<sup>273</sup>. El cuadro está firmado y dedicado a Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba, una destacada personalidad de la sociedad cordobesa del siglo XVII y un importante mecenas que entre otras empresas encargó a Antonio del Castillo unas pinturas para decorar el convento de Santa Isabel de los Ángeles.

1661

En 1661, Juan Núñez de Sotomayor publica su *Descripción panegírica*, en la que relataba los actos conmemorativos de la consagración de la Catedral de Jaén en octubre de 1660. Cuando el autor describió la *Efigie de la Santa Verónica* del retablo mayor, señaló que era una «obra de Sebastián Martínez que justamente merece las aclamaciones de este siglo»<sup>274</sup>.

3 DE AGOSTO DE 1661

El canónigo Pedro de Sahagún y Vicente Pimentel y Moscoso, en nombre del cabildo catedralicio de Jaén, realizan

---

<sup>272</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica* (1724), Madrid, Aguilar, ed. 1947, p. 948.

<sup>273</sup> El lienzo está firmado en el ángulo inferior derecho: «Sebastianus Cordoba en 166(0)» (¿?) y dedicado en el ángulo inferior izquierdo: «S<sup>f</sup> D. Luis Gomez ft (¿?) Figueroa» (¿?).

<sup>274</sup> NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan, *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la iglesia de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, p. 28.

gestiones para solicitar una autorización para copiar algunas pinturas de El Escorial destinadas a decorar el retablo de la capilla mayor. En las actas capitulares se especificaba que se debía «sacar muy buenas copias», en formato «pequeño», para que «se ynbianen algunas para hazer elección»<sup>275</sup>.

### 3 DE OCTUBRE DE 1661

Sebastián Martínez Domedel se encuentra en la villa de Madrid realizando un juramento sobre la nobleza del linaje del capitán Melchor de Contreras Arellano para su ingreso en la Orden de Santiago<sup>276</sup>. El pintor declara como primer testigo, exponiendo que el solicitante era vecino de Jaén y que lo conocía tanto a él como a sus abuelos y sus padres, Fernando de Contreras y Vera y Juana Ramírez de Arellano. Sobre el aspirante, Martínez expuso que jamás había sido retado, ni faltado al linaje de su sangre y que era capaz de montar a caballo. Además informó que previamente habían ingresado en la orden su abuelo paterno, su padre y su hermano y que ninguno de ellos había sido imputado por la Santa Inquisición. Asimismo expuso que disponía de un enterramiento familiar en la capilla mayor del convento de la Santísima Trinidad y en el convento de las Bernardas.

### 14 DE OCTUBRE DE 1661

El cabildo de la Catedral de Jaén dicta que Sebastián Martínez sea el encargado de tomar las copias de los cuadros de El Escorial. El pintor tenía total libertad para elegir las que le «parezieren mas a proposito», al mismo tiempo que se le manda que «las trayga p<sup>ta</sup> q se elija lo que parezieren mejor»<sup>277</sup>. Según las actas capitulares, Vicente Pimentel y Moscoso se encuentra al frente de las gestiones y se pide que se le informe de todo lo acontecido.

---

<sup>275</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 3 de agosto de 1661.

<sup>276</sup> AHN, *Órdenes Militares*, Santiago, Exp. 2050, ff. 1r - 3r. Madrid, 3 de octubre de 1661. Véase DELGADO BARRADO, José Miguel y LÓPEZ ARANDIA, María Amparo, *Poderosos y privilegiados. Los caballeros de Santiago en Jaén (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 100 y 192.

<sup>277</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 14 de octubre de 1661.

14 DE FEBRERO DE 1662

El cabildo catedralicio giennense dirige una carta a Felipe IV suplicándole nuevamente permiso para copiar las pinturas de El Escorial.

5 DE MARZO DE 1662

Sebastián Martínez declara recibir el total del pago de los cinco cuadros realizados al duque de Lerma. Actuaron como testigos Cristóbal de Biedma y Pareja, Bernardo de Albiz y el licenciado Diego Martínez de Orozco, hijo primogénito del primer matrimonio del pintor con Catalina de Orozco.

29 DE ABRIL DE 1662

El criado del duque de Lerma, Francisco Domedel, otorga un poder autorizando a Sebastián Martínez para que realice en su nombre la información genealógica de su ascendencia familiar en Jaén. Juan de Molina, Melchor González de Andrade y Bernardo de Albiz fueron los testigos.

29 DE JULIO DE 1662

Francisco Domedel realiza un poder en favor de Sebastián Martínez Domedel para presentar en la ciudad de Jaén una requisitoria con el fin de solicitar la información de nobleza del otorgante.

18 DE DICIEMBRE DE 1662

Sebastián Martínez recibió el encargo del cabildo de la Catedral de Jaén para realizar la pintura del *Martirio de San Sebastián* por la cantidad de 3.000 reales. El cuadro debía ser ubicado en la capilla del testero de la nave de la epístola<sup>278</sup>.

30 DE ENERO DE 1663

El 13 de enero de 1663 nació una niña de padres no conocidos que fue bautizada con el nombre de María Manuela en la

---

<sup>278</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 18 de diciembre de 1662.

iglesia de San Ildefonso por el licenciado Lorenzo Ruiz de Quero. Juan Cano Carrillo, vecino de la parroquia de San Pedro fue su padrino. Puede ser la hija que tuvieron Sebastián Martínez y Juana de la Peña.

31 DE JULIO DE 1663

Sebastián Martínez Domedel se encuentra en Jaén. El pintor autoriza que Gabriel Palomino, procurador de la ciudad, lo sustituya para otorgarle a Francisco Domedel Ferreira unos poderes notariales sobre la información de su ascendencia genealógica en la ciudad de Jaén.

24 DE SEPTIEMBRE DE 1665

Francisco Domedel Ferreira y Margarita Almeida y Arce realizan capitulaciones matrimoniales para desposarse. Para ello, Gerardo Méndez de Guevara se obliga a darles 2.000 reales de vellón anuales a los futuros esposos. Los hermanos de Margarita, se comprometieron a sustentar las cargas del matrimonio. Juana de Almeida le entregó a Margarita en dote y casamiento la cantidad de 1.000 ducados y Miguel de Almeida aportó 300 reales al mes y 1.000 ducados en alhajas de plata labrada y preseas que debían ser tasadas. Por otro lado, Francisco Domedel promete dar en arras la cantidad de 2.000 reales, que confiesa tener en la décima parte de sus bienes.

24 DE DICIEMBRE DE 1666

Según el licenciado Juan Pedro Morales, el 20 de diciembre de 1666 nació un niño de padres no conocidos del que fue su padrino. El infante recibió las aguas bautismales en la iglesia de San Ildefonso por el licenciado Simón Delgado de Martos y le pusieron por nombre Sebastián. Probablemente se trate de uno de los hijos que tuvieron Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña.

29 DE SEPTIEMBRE DE 1667

Sebastián Martínez se encuentra enfermo de gravedad en la villa de Madrid y otorga un poder a Francisco de Miranda y Parra,

correo mayor de la ciudad de Jaén, para contraer segundas nupcias antes de morir<sup>279</sup>. En el documento dice que tras enviudar de su primera mujer, mantuvo relaciones con Juana de la Peña, natural de Bailén, la cual llegó a su casa cuando tenía siete años, gracias a su tío Sancho de Miranda. El pintor expuso que durante todo ese tiempo la mujer nunca fue su criada y que tuvo varios hijos con ella. En total dijo tener tres, a los que quiso reconocer, para honrarlos a ellos y a su madre, ya que habían nacido fuera del matrimonio. El primero de ellos, Juan, nació en 1660 y fue dejado en la puerta de una iglesia para evitar el escándalo. Juana de la Peña dio por muerto al niño, hasta que descubrió que se encontraba vivo y que había sido adoptado por otra familia de la ciudad de Jaén, intentando recuperarlo, aunque sin éxito. Sobre los otros dos (Manuela, nacida en 1663 y Sebastián, nacido en 1665), Martínez informó que habían sido criados por su madre en su vivienda, reconociéndolos como hijos legítimos, y que su intención y voluntad era la de honrar a Juana de la Peña y evitarle todo deshonor que le había causado, pero al mismo tiempo dice querer cumplir su promesa de casarse para morir en paz y «salir de carga tan pesada».

#### 10 DE OCTUBRE DE 1667

Antonio de Torres Bernal, asegura que Sebastián Martínez se encontraba en Madrid «muy gravado de enfermedad de tercianas»<sup>280</sup>, y ante el peligro que corría su vida, manifestó el deseo del pintor de desposarse de palabra con Juana de la Peña a través de un poder que había sido enviado a Francisco de Miranda y Parra.

Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso de Jaén<sup>281</sup>, declara conocer a los contrayentes diciendo que ambos eran libres y solteros y que habían tenido «quatro o cinco hijos» siendo severamente amonestados por ello en tres ocasiones,

---

<sup>279</sup> AHDJ, *Expedientes Matrimoniales de Jaén*, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>280</sup> AHDJ, *Expedientes Matrimoniales de Jaén*, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

<sup>281</sup> AHDJ, *Expedientes Matrimoniales de Jaén*, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

a pesar de que el pintor deseaba casarse y que «solo aguardaba hallar con disposición para celebrar el desposorio con ornato y liçençia». El clérigo incidió en el deseo que tenía Sebastián Martínez en satisfacer a Juana de la Peña y en cumplir con su obligación de honor para legitimar a sus hijos, concluyendo que esa acción sería vital para «la salvaçion del contrayente» y para cesar con el escándalo que había causado en su parroquia aquella situación de irregularidad ante la Iglesia.

Joseph de Rivas, deán, canónigo de la Santa Iglesia de Jaén, gobernador provisor y vicario general del obispado giennense<sup>282</sup>, autorizó los autos y el poder otorgado por Sebastián Martínez Domedel, junto con el informe presentado por el párroco de San Ildefonso para que se realizara verdadero matrimonio entre el pintor y Juana de la Peña.

El 10 de octubre de 1667 a las tres y media de la tarde, Francisco de Moya desposó por palabras de presente a Sebastián Martínez con Juana de la Peña en la parroquia de San Ildefonso<sup>283</sup>. Fueron sus testigos Antonio de Quesada Monroy, caballero veinticuatro; Simón Delgado de Martos, licenciado y cura de la iglesia; y Antonio de Torres Bernal y Pedro Carrillo, procurador del número de la ciudad.

30 DE OCTUBRE DE 1667

Sebastián Martínez Domedel falleció en la villa de Madrid el 30 de octubre de 1667. Según su partida de defunción, el pintor no dejó testamento y residía en el Mesón nuevo de Francisco Delgado en la Puerta de Segovia. Fue enterrado con licencia del señor vicario.

25 DE ABRIL DE 1688

Diego Fernández de Moya Cachiprieto, caballero de la orden de Calatrava y veinticuatro de la ciudad de Jaén, dijo en

---

<sup>282</sup> AHDJ, *Expedientes Matrimoniales de Jaén*, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

<sup>283</sup> AHDJ, *San Ildefonso*, Libro de Desposorios y Velaciones, n.º 8 (X-X), ff. 378 - 379. Jaén, 10 de octubre de 1667.

su testamento tener en poder del padre rector de la Compañía de Jesús «cattorze lienços de pinttura de cuerpos enteros de mano de Sevastian Martinez que se componen de los doze apóstoles y de nro s<sup>r</sup> Jesuchristo y de ntra S<sup>a</sup>, hechos p<sup>r</sup> el natural», cuyas medidas eran «largo dos baras y media y siete cuartas de ancho»<sup>284</sup>. La voluntad del difunto era que no se empeñaran esos cuadros, ni otros de la *Virgen y del Nacimiento de Jesucristo*, de los que no cita su autor, para que todos ellos pasaran a un vínculo y mayorazgo fundado por sus abuelos y bisabuelos.

30 DE AGOSTO DE 1695

Aproximadamente treinta años después de que Sebastián Martínez pintó el *Martirio de San Sebastián*, el deán y el cabildo de la Catedral de Jaén autorizó a Juan Albano Arzediano de Jaén para que aderezara el cuadro por «averse maltratado mucho»<sup>285</sup>.

23 DE SEPTIEMBRE DE 1695

Juana de la Peña, segunda mujer de Sebastián Martínez, fue enterrada en la iglesia de San Ildefonso, celebrándose doce misas y oficios por su ánima. Según la partida de defunción, entregó testamento al escribano Miguel de Araque el 25 de agosto de 1695, en el que dejó como albaceas a su hijastro Diego Martínez Orozco y a sus hijos, los religiosos Juan Martínez y Sebastián Martínez, nombrando a su vez como herederos a éstos dos últimos.

9 DE MARZO DE 1718

Diego Martínez Orozco entregó su testamento al escribano Cristóbal Alejandro Bonilla, pidiendo ser enterrado en la ermita de San Antonio de Padua de la parroquia de San Ildefonso. Declaró ser hijo de Sebastián Martínez Domedel y de Catalina de Orozco, y como tal, dijo ser poseedor de cuatro capellanías. Una de ellas fundada por el licenciado Francisco del Castillo Orozco, otra perteneciente al señor provisor del obispado de Jaén en la calle Ancha, otra fundada por Ana de Mírez en San Ildefonso y la última en San

---

<sup>284</sup> AHPJ, *PN.*, Jerónimo Moreno Utrera, leg. 1689, ff. 698-713.

<sup>285</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 30 de agosto de 1695.

Miguel, fundada por Isabel Ordóñez de Quesada. Asimismo declaraba poseer un vínculo fundado por María y Úrsula de Orozco. En la repartición de sus bienes, le dejó a Bartolomé Luis Moraga su cama, un arca de nogal y todos sus libros. Como albaceas nombró a Alonso Marías del Salto, presbítero de Santa Cruz y Abad de la Universidad de priores y Beneficiados y a Mathias de Zamora y Mírez. Por último, asignó como heredero universal a su sobrino Alonso Marías del Salto.

18 DE SEPTIEMBRE DE 1731

El cabildo de la Catedral de Jaén acordó que «en atencion a haverse acavado de dorar el Marcho que nuevamente se ha hecho para el quadro del glorioso Martir S<sup>n</sup> Sevastian» se volviera a poner en su capilla y que se quitara el retablo<sup>286</sup>.

26 DE SEPTIEMBRE DE 1767

A través de un inventario elaborado con motivo de la expulsión de los jesuitas de la ciudad de Jaén<sup>287</sup>, conocemos que en la iglesia de San Eufrasio se encontraban obras de Sebastián Martínez. En concreto se trataba de unos cuadros de *San Pedro* y *San Pablo*, mientras que en el claustro bajo se hallaban una serie de lienzos compuesta por *siete martirios de miembros de la Compañía de Jesús en la India y en Inglaterra*, *cinco retratos de Santos de la Orden* y un *Nazareno*.

---

<sup>286</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 18 de septiembre de 1731.

<sup>287</sup> AHPTSI E-2: 10,11; ff. 1-9. Véase LÓPEZ ARANDIA, María Amparo, *El Colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767): memoria de iniciación a la investigación*, Jaén: [s. n.], 1999, pp. 59 y 324 y LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: *La compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: El Colegio de San Eufrasio (1611-1767)*, Jaén, Ayuntamiento, 2005, pp. 107.





CATÁLOGO



## *Santo Rostro sostenido por ángeles*

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, 1660

Óleo sobre lienzo adherido a una tabla, 105 x 153 cm

Capilla Mayor, Catedral de Jaén

Restaurado en 2015 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias documentales: AHDJ, *Capitular*, AA.CC., 28 de septiembre de 1660. 1 y 15 de octubre de 1660. 3 de agosto de 1661. 14 de octubre de 1661. 14 de febrero de 1662. 8 y 11 de agosto de 1662.

Referencias bibliográficas: Núñez de Sotomayor, 1661, 9-11. Ponz, 1791, 180-181. Madoz, 1847, 548. Romero de Torres, 1913, 184. Cazabán Laguna, 1914, 331. Valverde Madrid, 1962, 17. Galera Andreu, 1983, 31-32. VV. AA., 1985, 80. Serrano Estrella, 2012<sup>(a)</sup>, 174-176.

El *Santo Rostro sostenido por ángeles* ha sido una de las obras más valoradas de Sebastián Martínez. La *Descripción Panegírica*, compuesta por Juan Núñez de Sotomayor, recoge los elogios que la pieza recibió en vida de su autor y se constituye en el primer texto impreso que constata la fama alcanzada por el pintor giennense «obra de Sebastián Martínez, que justamente merece las aclamaciones deste siglo». La historiografía posterior también la valoró positivamente, no solo por su calidad sino de forma especial por su carga simbólica, pues reproducía y custodiaba a una de las principales reliquias de la cristiandad, el Santo Rostro de la Catedral de Jaén.

El cabildo le hizo el encargo en los momentos previos a la consagración y le pagó seiscientos sesenta reales. El pintor recurrió a una iconografía de especial simbolismo, acorde con el lugar al que iba destinada. La representación de la venerada reliquia con ángeles que la sostienen o coronan, con un fundamento evangélico en San Mateo 18, 10, no se asociaba con el sudario custodiado en Roma-Manoppello, sino con otro de los *akeropitas*: el *Mandyllion* de Edesa. Así lo atestiguan las muchas versiones que existen de él, como la de la Catedral de Moscú (1484-1489) o la de la Slovak National Gallery de Bratislava. Además, el marco que Francesco Comi realizó en 1623 para la reliquia edesana custodiada en San Silvestro in Capite (Roma) también muestra a dos ángeles de plata que sostienen la corona del venerado retrato y otros dos de menor tamaño que reverencian la cruz de la parte superior.

En la elección de esta iconografía, Sebastián Martínez debió de ser aconsejado por algún capitular ya que, desde principios del siglo XVII, existía un especial interés por el estudio de la reliquia y se debatía si estaba en relación con el retrato de Edesa o con el Sudario de Roma. Unos pocos años antes, un escultor del círculo de Alonso de Mena ya la había utilizado en el altorrelieve situado sobre el arco de la capilla mayor. Tanto esta obra como la de Martínez inspiraron el relieve con el que Pedro Roldán coronó el balcón central de la fachada, precisamente el destinado a la bendición de los fieles congregados

en la plaza de Santa María. Con este programa se constata el deseo del cabildo por hacer presente al Santo Rostro de forma permanente, más allá de las ostensiones públicas del Viernes Santo y del día de la Asunción.

Alonso de Mena y Sebastián Martínez conocieron también la famosa estampa de Dürero (1513)<sup>288</sup> que en realidad no era una creación del maestro alemán sino que ya existía con anterioridad y había gozado de cierta fama, entre otros lugares en el levante español, como lo atestigua la tabla del Maestro de Perea del Museo de Bellas Artes de Valencia fechada entre 1490 y 1510. Unos antecedentes que ayudaron a la expansión de esta iconografía desde fechas muy tempranas, por ejemplo en la pintura conservada en la iglesia de la Trinidad de Segovia y más tarde la de fray Juan Sánchez Cotán para la cartuja de Granada.

Sin embargo, en la obra de Martínez existen algunos rasgos más particulares. El primero de ellos es que reproduce fielmente la reliquia conservada en la Catedral de Jaén, pues no podemos olvidar que estaba destinada a cubrir el sagrario que la contenía y de este modo permitir conocerla, al menos a través de una excelente copia, a aquellos peregrinos y devotos que visitaran la ciudad fuera de las dos fechas de ostensión. Además, Martínez muestra a los ángeles como niños y utiliza modelos ya presentes en otras de sus obras, como el del ángel que acompaña al *San Francisco* del monasterio del Corpus Christi de Córdoba o al de uno de los que sostienen la luna de la *Inmaculada* del Seminario Mayor. No obstante, el aspecto más interesante es que los muestra desnudos, apartándose de las fuentes de tradición medieval y recurriendo al tipo utilizado por el Greco en Santo Domingo el Antiguo de Toledo y al de Alonso de Mena en el citado relieve de la capilla mayor.

Su ubicación en la puerta del relicario le ha provocado numerosos daños, tanto por el roce de las llaves como por las muestras de devoción de los fieles. En la década de los sesenta del siglo pasado, el cabildo planteó a Francisco Cerezo su restauración<sup>289</sup> aunque, a tenor del estado en el que se encontraba a finales de los años setenta, parece que no se llegó a ejecutar. Finalmente, en 2015, gracias a la Asociación de Amigos de la Catedral, ha sido restaurada por Néstor Prieto Jiménez. Su intervención ha permitido devolver a la obra la frescura perdida y posibilita contemplar el dominio técnico del maestro en aspectos como los cabellos de los niños, conseguidos a través de una pincelada suelta y precisa, sus bellísimos rostros y detalles tan valiosos como los velos, ocultos tras la suciedad acumulada a lo largo del tiempo, que constatan el homenaje que Martínez hizo al Greco y que fueron el referente para la obra de Pedro Roldán.

F.S.E.

---

<sup>288</sup> Alonso de Mena recurrió a otras de sus composiciones para los relieves del crucero norte de la Catedral.

<sup>289</sup> Así se recoge en una entrevista realizada al pintor y restaurador publicada en el *Diario Jaén* de 5 de marzo de 1962.



## Las lágrimas de San Pedro

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, 1660-1662

Óleo sobre lienzo, 102 x 93 cm

Exposición Permanente de Arte Sacro, Catedral de Jaén

Restaurado en 2014 en el Museo Nacional del Prado

Referencias bibliográficas: León Coloma, 2012, 184-185.

La representación de San Pedro reconociendo su culpa e implorando el perdón por haber negado a Cristo tres veces fue utilizada por los reformadores de la Iglesia Católica para fomentar el arrepentimiento personal, la necesidad de perdón y, consecuentemente, la práctica del sacramento de la penitencia.

El apóstol arrepentido eleva su mirada pidiendo perdón tras negar al Maestro en la noche en que fue conducido como prisionero ante el Sanedrín. (Mt 26, 69-75 «y saliendo fuera, lloró amargamente» / Mc 14, 66-72 / Lc 22, 55-62 / Jn 18, 15-25).

El asunto de las lágrimas de San Pedro será utilizado por teólogos y moralistas de la Contrarreforma como elemento de acercamiento al fiel, aproximando las debilidades del santo al hombre mortal mediante la falta cometida.

Este tema iconográfico fue muy frecuente en las últimas décadas del siglo XVI y según observó Wethey, el Greco fue el primero en tratarlo y en mostrar a la figura de San Pedro aislada, de medio cuerpo y con los ojos inundados por las lágrimas, próximo al creyente para incitarle a seguir el camino que le indica con su mirada con la versión conservada en el Bowes Museum (Barnard Castle) hacia 1585/1590. En muchas de sus versiones en las que participó con intervención del taller se añade en el fondo la figura de María Magdalena, la pecadora arrepentida que refuerza el sentido penitencial de la imagen. Las distintas versiones de esa composición de San Pedro salidas del obrador del Greco muestran el alcance y el interés de la sociedad toledana de su tiempo. Tal y como señaló Milicua, el formato de medio cuerpo siguió practicándose, pero ya a principios del Seiscientos se introdujo la versión en figura entera, sentada o de rodillas, que fue la que alcanzó más fortuna durante ese siglo, por ejemplo en el *San Pedro arrepentido* de Sebastián Martínez perteneciente a una colección particular madrileña y que destaca por la cuidadosa plasmación de volúmenes a la hora de reproducir la naturaleza muerta.

Fue en Toledo donde pintores como Juan Bautista Maíno o Luis Tristán dieron continuidad al tema, aunque empleando nuevas fórmulas de representación heredadas de la formación romana, y más concretamente caravaggiesca, de ambos artistas. Junto a las llaves encontramos los libros como símbolo de renuncia de todo lo terrenal, salvo el propio conocimiento.

El asunto de *Las lágrimas de San Pedro* o *San Pedro arrepentido* fue impulsado por la Iglesia de la Contrarreforma del siglo XVII siendo interpre-



tado por muchos pintores como Gregorio Martínez con su *San Pedro en lágrimas* de la Catedral de Burgos que pintó hacia 1595-1596 o Guido Reni, quien en 1617 realizó el *San Pedro en Lágrimas* que, procedente de las colecciones reales, conserva hoy el Museo del Prado. También José de Ribera representó al santo, en esta ocasión arrodillado en el interior de una cueva, en el lienzo que forma parte del conjunto entregado a la Colegiata de Osuna, confirmando el éxito de esta composición el grabado, ampliamente difundido, que realizó en 1621. Años después Murillo, de quien se conserva un dibujo con el mismo asunto en el British Museum de Londres, vuelve a interpretar el tema con su *San Pedro en lágrimas* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De Zurbarán destacan también sus versiones del tema conservadas en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa y, de medio cuerpo, en el Museo del Greco. De autor desconocido es la versión que se conserva en la ermita de los Doctrinos de Alcalá de Henares. En el terreno de la escultura destaca poderosamente el *San Pedro en lágrimas* del escultor castellano Pedro de Ávila conservado en la iglesia del Salvador de Valladolid que procesiona el Viernes Santo.

La iconografía ideada por el Greco es interpretada por Sebastián Martínez mediante las características propias de la pintura barroca del momento: la representación naturalista de la figura humana, la utilización contrastada de la luz y el empleo de un colorido terroso. Intencionadamente, ambos pintores utilizaron cuadros de pequeño formato destinados a oratorios privados, a clientes particulares dentro del marco del «cuadro de devoción» potenciando el acercamiento emocional entre el fiel y la imagen.

Martínez representa a San Pedro extasiado ante la visión de lo divino, de medio cuerpo, elevando su cabeza hacia el cielo y entrelazando sus manos a modo de oración. Se sitúa en el interior de una cueva, lugar tradicionalmente propicio a la penitencia y la luz resbala sobre su figura confiriendo mayor dramatismo a ese gesto de súplica al que acompaña la cabeza alzada y los ojos llenos de lágrimas como consecuencia de la emocionada entrega a Dios. La escena se abre en diagonal a un paisaje confirmando lo escrito por Ceán (1800): «Después con su estudio y aplicación llegó en su patria a ser un profesor correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido, con buenas tintas y gusto en los países».

Vestido con túnica azul y manto amarillo de connotaciones pontificias, Pedro se agarra las manos en señal de protección. El movimiento de los pliegues y los ropajes muy marcados crean contrastes de luces y sombras. A la derecha un libro hace referencia a las Sagradas Escrituras y unas llaves, una de oro y otra de plata en alusión al poder de absolver y excomulgar, como atributo que nos recuerda la función que le encomendó Cristo: «Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que atares en la tierra será atado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos» (Mt 16,19). Cobra un peso importante la presencia del libro en el detalle de naturaleza muerta que lleva a cabo el pintor, que se inserta de manera clave en la narración de los temas religiosos a lo largo de toda su producción.

Siguiendo con la tradición, se le representa con el cabello corto y blanco, al igual que la barba. Una de las fuentes utilizadas por los artistas es la descripción que hace Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum* (1632) que coincide con las representaciones naturalistas del apóstol en la pintura barroca: «Fue San Pedro alto de cuerpo, aunque no abultado: blanco de rostro y descolorido; los cabellos de la cabeza y los pelos de la barba eran crespos, espesos, pero no largos: los ojos negros y como teñidos en sangre por las muchas lágrimas que derramaba, y particularmente cuando oía el canto del gallo, y se acordaba que había negado al Señor: las cejas rasas y casi despobladas: la nariz larga y no aguda, sino corva y algo remachada». Lo de los ojos negros en este caso no coincide.

El incipiente tenebrismo y la emoción contenida del lienzo reflejan el interés de Martínez por la obra de Ribera (1591-1652) como señaló León Coloma: «es muy característico de su estilo el agudo naturalismo con el que el pintor recrea, seguramente a imagen y semejanza de su admirado Ribera, la rugosa textura de las dermis de las manos o las táctiles calidades de la piel y el pergamino del libro».

Debemos traer ahora a colación el apóstol que se puede identificar con *San Judas Tadeo* de la colección madrileña Jiménez Guiard que nos recuerda a San Pedro en cuanto a composición y, sobre todo, por el tratamiento pictórico del rostro dirigiendo su mirada hacia arriba.

L.A.P. V.

## Crucificado

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1660

Óleo sobre lienzo, 320 x 230 cm

Firmado: «+/ Sebast.<sup>us</sup> f. Giennii» (piedra del ángulo inferior izquierdo)

Exposición Permanente de Arte Sacro, Catedral de Jaén

Referencias bibliográficas: López Pérez, 1967, 17. Morales, 1959, 3. Gaya Nuño, 1968, 328. Álamo Berzosa, 1975, 141. Capel Margarito, 1971, 35 y 43. Galera Andreu, 1983, 51. Chamorro Lozano, 1984, 256. VV.AA., 1985, 172. Capel Margarito, 1999, 21-23. Lázaro Damas, 1994, 309-311. Chamorro Lozano, 1990, 47. Viribay Abad, 2000<sup>(b)</sup>, 90. Viribay Abad, 2000<sup>(a)</sup>, 1492. Moreno Mendoza, 2005, 40. Mantas Fernández, 2010, 887-906. Serrano Estrella, 2012<sup>(f)</sup>, 178-179.

*Sebast.<sup>us</sup> f. Giennii*. Con esta rúbrica, ubicada en una roca a los pies de la cruz, Sebastián Martínez firmó este Crucificado ejecutado en torno a la década de 1660, destinado a presidir el altar del panteón de canónigos de la Catedral de Jaén. Se trata de una obra de madurez, cuya factura nos revela a un artista en la plenitud de su carrera, poseedor de un perfecto conocimiento del concepto compositivo y con un exquisito dominio de la técnica de la pintura al óleo, marcada por una pincelada libre y matérica descubierta tras la restauración llevada a cabo en 1959 por Francisco Cerezo Moreno<sup>290</sup>.

A la hora de abordar la iconografía del Cristo Crucificado, una de las más populares durante el siglo XVII, Martínez Domedel la resolvió con una personalidad abrumadora. Como es costumbre en otros cuadros de su producción, centra su atención en el momento de mayor dramatismo y tensión emocional de los episodios acontecidos en el Gólgota, al representar a Cristo en el instante de encomendar su espíritu a Dios justo antes de morir<sup>291</sup>.

Este grandilocuente lienzo logra que el espectador dirija la mirada en una perspectiva *sotto in sù*, que culmina de forma apoteósica con el sobrecogedor y expresivo rostro de Jesucristo. Su mirada clavada al cielo y su boca entreabierta revelan la condición humana del Hijo de Dios al padecer el dolor y el sufrimiento de la muerte en la cruz, mientras que el aura que emana de su cabeza evidencian su naturaleza divina.

La violenta luz artificial con la que trabaja Martínez, además de iluminar la escena, sirve para acentuar el dramatismo y enfatizar la monumentalidad de la anatomía de Cristo. Su torso, en clave idealista, únicamente expresa síntomas de dolor a través del ligero escorzo de la cadera, que queda descubierta gracias al empleo de un sutil cordel que sujeta el perizoma, de un

---

<sup>290</sup> MORALES, Pedro, «Interesante obra de restauración en la pinacoteca. El Museo Catedralicio (II)», *Diario Jaén*, 23 de julio de 1959, p. 3.

<sup>291</sup> Mateo, XXVII, 50; Marcos, XV, 37; Lucas, XXIII, 46.

modo similar al que utiliza Carreño de Miranda en su *Martirio de San Sebastián* (Museo del Prado, Madrid)<sup>292</sup>. Además del rostro, las manos y los pies formulados en un acentuado y patético naturalismo muestran con todo lujo de detalles la sangre de sus heridas y los desgarros de la piel producidos por la perforación de los clavos. En esa misma línea se muestran las violentas diagonales que describen los brazos marcadas por el peso del cuerpo<sup>293</sup>.

Siguiendo los textos de los evangelistas, la cruz está rematada por el *títulus*, con el texto «Jesús Nazareno Rey de los Judíos», escrito en hebreo, latín y griego. A sus pies se encuentra una calavera, identificada simbólicamente con el cráneo de Adán, puesto que Cristo derrama su sangre sobre los restos óseos del padre del género humano, redimiendo de sus pecados a la humanidad. Como telón de fondo predomina una luz crepuscular de tonos anaranjados que da paso a unas violentas nubes arremolinadas de tonos grisáceos, en alusión a la oscuridad que hubo momentos antes de morir Jesús en la cruz, como refuerzo del contenido trágico y teatral del lienzo.

Desde el punto de vista iconográfico, el cuadro sigue las recomendaciones de Francisco Pacheco a partir de las visiones de Santa Brígida, ya que Cristo porta una corona de espinas y cubre su desnudez con un paño de pureza<sup>294</sup>; sin embargo, contradice dichas normas al presentarlo con tres clavos en lugar de con cuatro<sup>295</sup>.

Para la elaboración de este lienzo, es probable que Sebastián Martínez maneja alguna estampa o grabado de origen europeo, como era frecuente en la práctica de los pintores de su época. Esta pintura ha sido relacionada con la versión de Guido Reni para el altar mayor de la iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma<sup>296</sup>, así como con grabados de Pierre Daret sobre la obra de Simón Vouet<sup>297</sup>. No obstante, el planteamiento parece inspirarse en las estampas de Schelte a Bolswert sobre obra de Rubens, tanto en el modo de resolver el dramático y expresivo rostro, como por el desgarramiento de las manos y pies, por el empleo del perizoma, e incluso en la ambientación con su enérgico celaje.

R.M.F.

---

<sup>292</sup> LÁZARO DAMAS, María Soledad, «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1, 1994, p. 131.

<sup>293</sup> GALERA ANDREU, Pedro A., *La Catedral de Jaén*. Madrid, Everest, 1983, p. 51.

<sup>294</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, ed. 1990, pp. 735-736.

<sup>295</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, pp. 713-734.

<sup>296</sup> LÁZARO DAMAS, «Consideraciones...», p. 309 y MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael, «La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez en la redención del pecado de la humanidad», en CAMPOS, Javier (coord.), *Actas del Simposium Los Crucificados, Religiosidad, cofradías y arte*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, p. 897.

<sup>297</sup> SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Cristo crucificado», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 178-179.



## San Pedro

ANTONIO DEL CASTILLO SAAVEDRA, ca. 1650

Óleo sobre lienzo, 148 x 76 cm

Museo de Bellas Artes de Córdoba (ingreso en 1857)

Procedencia: Extinto Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo

Restaurado en 1997 por Miguel Vázquez Arjona

Exposiciones: *Exposición homenaje del Ayuntamiento de Córdoba a la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1955. *En torno al Barroco: fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Córdoba, Sala Vimcorsa, 2005.

Referencias bibliográficas: Nancarrow y Navarrete, 2004, 166. Palencia Cerezo, 2005, 82-83.

Como es conocido, y tuve la oportunidad de señalar en su día, esta obra, compañera de otro lienzo que representa a *San Pablo*, campeaban en un retablo –muy probablemente el mayor, aunque nada se sabe– de la Iglesia del extinto Hospital de la Caridad, una institución destinada a la cura de enfermos atendida por una cofradía vinculada a la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís y con el anejo convento franciscano de San Pedro el Real. Dicho Hospital cesó su actividad a raíz de la Desamortización de 1835, siendo destinado en 1862 a alojar el Museo de Pinturas y otras instituciones culturales cordobesas. Ambas debieron ser retiradas del retablo poco antes, entrando luego a formar parte de la colección estable del actual Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Como es habitual en este momento, San Pedro viste una túnica de color azul bajo túnica de color dorado, portando un libro de Escrituras y las llaves de oro y plata detonantes de su poder para absorber y excomulgar, como primera piedra de la Iglesia que fue. Como señaló Navarrete Prieto, la figura recuerda a la de los santos pintados por Francisco de Zurbarán en la iglesia de San Esteban de Sevilla, y su pose y ademán parecen tomados de grabados homónimos estampados por modelos del holandés Hendrick Goltzius (1558-1617). Pero mientras en esos grabados estos primeros apóstoles de Cristo aparecen situados en un paisaje campestre donde se desarrollan otras escenas, Castillo los coloca sobre una plataforma pétreo con el pie derecho avanzando sobre el izquierdo con objeto de sobresalir del límite o borde. Lo que va a crear un magnífico efecto de trampantojo que, como en el caso de los bodegones, acentuará su carácter realista, pareciendo la figura más viva y cercana al espectador.

Parece claro que, como discípulo y protegido de Cristóbal Vela Cobo, Sebastián Martínez fue el principal rival foráneo de Antonio del Castillo, que era tronco del principal taller local existente en Córdoba, procedente del tándem que debieron haber formado Agustín del Castillo –su padre– y Juan

Luís Zambrano. Pero mientras Martínez suele proceder presentando modelos más dinámicos y vivos, relacionados con la pintura cortesana española y del propio monasterio de El Escorial, Castillo resuelve estas figuras individualizadas de manera más sobria y contenida, acentuando así su misticismo y tal vez por la fuerte influencia que en él produce el obrador de Zurbarán desde Sevilla.

J.M.P. C.



## San Juan

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1650-1655

Óleo sobre lienzo, 219 x 148 x 2,5 cm

Capilla de la Virgen de los Dolores, Catedral de Jaén

Restaurado en 2013 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias bibliográficas: Madoz, 1847, IX, 547. Romero de Torres, 1913, 207. Álamo Berzosa, 1968/1975, 147. Chamorro Lozano, 1971, 161. Galera Andreu, 1983, 35. VV. AA., 1985, 88. Serrano Estrella, 2011, 49. Serrano Estrella<sup>(d)</sup>, 2012, 166-167. Mantas Fernández, 2013, 389-406.

De los cuatro evangelistas, *San Juan* es el único que aparece representado en una gruta tras la que se abre un paisaje, que dota a la composición de profundidad y la libera de la oscuridad de los otros tres. La aparente desproporción del santo podría deberse a que se encuentra ligeramente apoyado en alguna roca. Al igual que sucede en *San Mateo* la reacción del evangelista responde a un estímulo que no es otro que la *gran voz como de una gran multitud en el cielo* del Apocalipsis 19,1, lo que explica su gesto impetuoso al tiempo que extiende los brazos manifestando su asombro.

Sus atributos iconográficos se reducen al águila, que tiene escaso protagonismo, y al evangelio que está escribiendo. Una economía de medios que no es óbice para la exquisita representación de los libros, el tintero y la pluma, verdadero alarde del virtuosismo del maestro a la hora de componer estos singulares bodegones en los que plasma las calidades del papel y las encuadernaciones de pergamino. Otro de los sellos personales del giennense lo encontramos en las rocas, donde es posible advertir hasta los diversos planos de exfoliación.

En el paisaje, con cierta dificultad, podemos intuir un riachuelo con un puente semiderruido y al fondo una ciudad. Para su elaboración Martínez muestra una gran capacidad de síntesis ya que, mediante inteligentes manchas, es capaz de sugerir todos esos elementos. Una «vagueza de términos» según Palomino, que el pintor desarrollará hasta el final de su carrera en obras como la *Inmaculada* del Seminario Diocesano de Jaén, donde también nos insinúa algunos de los símbolos de las letanías lauretanas en la zona inferior.

La obra fue restaurada en 2013 y los análisis químicos realizados a varias muestras extraídas de la capa pictórica confirman que la forma de trabajar esta pintura puede ponerse en relación con la del resto de evangelistas. El número de estratos suele oscilar entre tres y cuatro, siendo el correspondiente al de la capa de preparación el de mayor grosor y en cuya composición se repite el empleo de cuarzo, calcita y tierras. El resto de capas son mucho más finas, las justas hasta alcanzar el tono final deseado. A diferencia del *San Lucas*,



en las carnaciones de este *San Juan* se incorpora pigmento verde, posiblemente malaquita, para conseguir el tono de las venas, lo que le confiere una tonalidad más fría dando un paso más en el verismo de las mismas.

El manto presenta una gran riqueza de pliegues, el potente rojo responde al uso de cinabrio y tierras, aplicando albayalde para restarle saturación y negro de huesos para marcar los plisados de la tela. Estas sombras son tan finas que en algunos puntos podríamos hablar de veladuras que se superponen al rojo, mientras que en las zonas más oscuras se aplican directamente sobre la capa de preparación fundiéndose con esta para obtener el efecto deseado. El intenso rojo del manto eclipsa a la túnica que viste el personaje, dando la impresión de ser algo más torpe en su ejecución, lo que podría deberse al envejecimiento natural del pigmento utilizado, con una posible composición en cobre.

En el mercado artístico se han localizado hasta un total de dos copias de esta obra pero ninguna de ellas parece alcanzar la calidad artística de la conservada en la Catedral de Jaén, aunque también es cierto que podrían presentar un estado de conservación algo deficiente.

N.P. J.

\* El estudio científico se ha realizado por el grupo de trabajo “Estudio de Materiales y Técnicas utilizados en Obras de Arte”, del Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla (CSIC-US).

## San Lucas

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1650-1655

Óleo sobre lienzo, 219 x 148 x 2,5 cm

Capilla de la Virgen de los Dolores, Catedral de Jaén

Restaurado en 2012 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias bibliográficas: Madoz, 1847, IX, 547. Romero de Torres, 1913, 207. Álamo Berzosa, 1968/1975, 147. Chamorro Lozano, 1971, 161. Galera Andreu, 1983, 35. VV. AA., 1985, 88. Serrano Estrella, 2011, 49. Serrano Estrella, 2012<sup>(e)</sup>, 164-165. Mantas Fernández, 2013, 389-406.

San Lucas aparece sentado en una posición algo incómoda a juzgar por la excesiva altura de su asiento con respecto a la de la mesa. El lugar escogido para su representación es el interior de una estancia que tan sólo queda definida por algunas sombras. El evangelista parece haber realizado una pausa en su trabajo esperando recibir la inspiración que le permita continuar con su tarea, por este motivo apoya el brazo derecho sobre el tablero de la mesa y con la mano extendida sostiene la cabeza, dirigiendo la mirada al cielo a la espera de la iluminación.

En la composición no parece existir un único punto de luz y la atmósfera cálida se consigue gracias a una iluminación procedente de varios focos que pretenden destacar aquello que más interesa al artista dejando en penumbra el resto. La potencia expresiva del santo nos remite a obras de Guido Reni o Ribera. Sebastián Martínez acude a la corriente naturalista para plasmar lo que bien podría ser el retrato de algún personaje de su entorno más inmediato. Es justamente en el rostro, manos, pies y bodegón de libros donde podemos encontrar más claramente la corrección en el dibujo a la que alude Ceán Bermúdez. Martínez ha sido capaz de representar estos elementos con una elevada precisión a través de una técnica muy personal. En segundo término incluye aquellos atributos que facilitan la identificación del evangelista, el toro de su tetramorfos y el caballote con el que pintó el retrato de la Virgen.

La gama cromática es muy reducida, con un claro predominio de tonos cálidos a los que complementa con el sutil contrapunto del manto verdoso que cae por el lateral del santo. La veracidad que logra en detalles como las venas, arrugas y la deformidad de sus pies, que denotan una posible artrosis, son conseguidos con un rico juego de medios tonos con los que se define su citada técnica tan personal.

En uno de los muros que conducen a la capilla del Santísimo de la Catedral de Segovia existe otra versión de este *San Lucas*, junto a otra de *San Mateo*. Lo que llama poderosamente la atención es su extrema semejanza en dimensiones y composición. En el caso del primero las variaciones entre ambas

obras son mínimas, como dato más significativo podríamos citar la presencia de un embaldosado cuya disposición le permite definir algo más el espacio.

La selección de la técnica y materiales condiciona el resultado final de la obra y es aquí donde encontramos la principal diferencia entre los Evangelistas conservados en la Catedral de Segovia y los de Jaén. En el caso de los primeros es posible adivinar el empleo de un tejido con ligamento de cierta densidad a través de la textura que dejó impresa en la capa pictórica. Este aspecto nos indicaría que la capa de preparación no debió ser muy gruesa si consideramos que el modo de aplicar el color es similar a la empleada en la serie de Jaén, donde se lleva a cabo mediante finos estratos.

La forma de preparar la tela no se aleja de la recomendada por los tratadistas de la época. Sobre el lienzo montado en su bastidor se aplicó una capa de cola orgánica para reducir su capacidad de absorción y mejorar el tensado. A continuación se dio una capa de preparación ocre compuesta por cuarzo, calcita y tierras aglutinadas con óleo. También hay una pequeña presencia de hematites por toda esta capa y algo de negro de huesos en la zona de la túnica. Estos pigmentos se complementan con no muchos más hasta obtener el tono deseado, en el caso de las carnaciones podemos encontrar una mayor concentración de hematites y laca roja así como albayalde, que también es la base principal del blanco que encontramos en los libros.

N.P.J.

\* El estudio científico se ha realizado por el grupo de trabajo “Estudio de Materiales y Técnicas utilizados en Obras de Arte”, del Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla (CSIC-US).



## San Mateo

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1650-1655

Óleo sobre lienzo, 219 x 148 x 2,5 cm

Capilla de la Virgen de los Dolores, Catedral de Jaén

Restaurado en 2015 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias bibliográficas: Madoz, 1847, IX, 547. Romero de Torres, 1913, 207. Álamo Berzosa, 1968/1975, 147. Chamorro Lozano, 1971, 161. Galera Andreu, 1983, 35. VV. AA., 1985, 88. Serrano Estrella, 2011, 49. Serrano Estrella, 2012<sup>(b)</sup>, 170-171. Mantas Fernández, 2013, 389-406.

Sebastián Martínez representó a *San Lucas* y *San Marcos* con actitudes serenas, que contrastan con las más impetuosas de *San Juan* y *San Mateo*. En esta obra, el evangelista recibe la llegada del ángel con gran sobresalto. Su posición sedente parece convertirse en algo inestable ante la repentina aparición que viene a inspirarle su evangelio. El fondo neutro, sin referente espacial alguno, parece sugerirnos que se trata de un interior, pero el bloque de piedra sobre el que se apoya el ángel y la inserción de una roca en primer término, que sirve de improvisada credencia para el tintero y el libro abierto, nos indica todo lo contrario.

San Mateo, con su postura, genera una marcada diagonal que es compensada con la figura del ángel que extiende sus alas. Fruto de la comunicación entre ambos personajes se crea la tan recurrente y barroca composición en aspa. Para representar a San Mateo, Martínez vuelve a optar por un modelo estrechamente vinculado a los empleados en el San Antonio Abad (*Santos Pablo y Antonio Abad*) de la colección Granados y en el San José (*San José con el Niño*) del Museo del Prado, así como de Caravaggio y Guido Reni, especialmente el utilizado en algunas de las versiones de San José y de San Pedro arrepentido de este último. Frente al rostro, las manos y los pies del evangelista, que subrayan su vejez, se destacan de manera contrapuesta a las facciones idealizadas y juveniles del ángel que, a su vez, concentran el mayor punto de luz. En él se materializa una clara filiación caravaggiesca y, como el conjunto de la composición, rememora la primera versión del tema homónimo que el maestro italiano realizó para la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses (Roma).

Esta obra fue restaurada en 2015. Entre las diversas alteraciones que presentaba sobresalía un gran parche adherido en su anverso, directamente sobre la pintura, coincidiendo con la mano izquierda del Santo y la derecha del ángel. A esto se unían abundantes levantamientos en la capa pictórica con especial incidencia en las zonas oscuras, posiblemente ocasionado por el empleo de una mayor cantidad de aglutinante.



Para la elaboración del manto rojo de San Mateo, Martínez utilizó cinabrio, tierras y laca, mientras que para la túnica verde del ángel empleó malaquita. El color de la mano derecha del evangelista es la suma de albayalde, hematites, negro de huesos y algo de malaquita, aunque en pequeña proporción a juzgar por el predominio de una tonalidad cálida. En la ejecución de los libros recurrió al albayalde como base y algo de negro de huesos para restar saturación al blanco e insinuar la caja del texto. De manera general, Martínez volvió a utilizar a una importante capa de preparación sobre la que aplicó ligeros estratos de color. No obstante, hay zonas donde se constata más generosidad matérica, coincidiendo con las partes más claras de las carnaciones, de ahí que la estratigrafía muestre una capa de grosor similar al de la preparación.

En la Catedral de Segovia se conserva un *San Lucas* y un *San Mateo* que presentan extraordinarias semejanzas con los de Jaén, lo que permite asignar su autoría a Sebastián Martínez. Como diferencia más significativa podemos citar la forma de pintar que empleó en cada una de estas piezas. En el caso del *San Mateo* giennense se mantiene aún un fuerte tenebrismo, mientras que en el de Segovia los colores parecen haberse aclarado. Si en la obra de Jaén la indefinición de contornos y el «anieblamiento» hacen difícil vislumbrar zonas tan relevantes como el rostro de San Mateo y la mayor parte de la figura del ángel, en el de Segovia esto no sucede. Los contornos de las figuras están perfectamente definidos en la copia segoviana, lo que permite ver que San Mateo aparece sentado en una silla y que el ángel va ataviado con una túnica que le cubre los dos hombros. Los colores son mucho más intensos y, aunque se mantiene su singular forma de aplicarlos, sí que recurre menos al empleo de sombras. Todo esto podría llevarnos a plantear una ejecución más tardía con respecto a los de Jaén, si tomamos en consideración que en los últimos años de su carrera la pintura de Martínez se aclara, tal y como vemos en los lienzos que pintó para el convento del Corpus Christi de Córdoba.

En el mercado artístico se ha localizado otra versión de inferior calidad de este *San Mateo* y el *ángel*.

N.P. J.

\* El estudio científico se ha realizado por el grupo de trabajo “Estudio de Materiales y Técnicas utilizados en Obras de Arte”, del Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla (CSIC-US).

## San Marcos

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1650-1655

Óleo sobre lienzo, 219 x 148 x 2,5 cm

Capilla de la Virgen de los Dolores, Catedral de Jaén

Restaurado en 2015 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias bibliográficas: Madoz, 1847, IX, 547. Romero de Torres, 1913, 207. Álamo Berzosa, 1968/1975, 147. Chamorro Lozano, 1971, 161. Galera Andreu, 1983, 35. VV. AA., 1985, 88. Serrano Estrella, 2011, 49. Serrano Estrella, 2012<sup>(c)</sup>, 168-169. Mantas Fernández, 2013, 389-406.

A la hora de representar a San Marcos, Sebastián Martínez opta por hacerlo de pie con un marcado encorvamiento, alejado de la posición sedente de los otros tres evangelistas y más próximo a las figuras de los apóstoles del Palacio Episcopal de Córdoba. El propósito del artista en esta obra no parece ser simplemente el de mostrarnos al protagonista redactando uno de los evangelios, sino que, en aras de un mayor efecto, interrumpe su labor y dirige su mirada al espectador con un rostro afligido que parece buscar la compasión del que lo contempla. Martínez sigue la estela de los modelos mundanos que rebosan inmediatez, tan del gusto de Ribera, y que materializan su interés por el naturalismo. El recuerdo del «Spagnoletto» es incuestionable, especialmente a través de los personajes de series como las de los *Sentidos* y los *Filósofos*, concretamente la *Vista y Demócrito*, así como con el *San Simón* del Museo del Prado.

San Marcos ha sido captado en un interior cuyo fondo queda definido por un juego de luces y sombras. Su figura se presenta encajada entre la mesa y el bloque pétreo por los que se reparten los objetos con los que está desarrollando su trabajo. El bodegón con libros se complementa con la caja y la pieza cerámica que apoya sobre la mesa, bajo la que se deja ver el león de su tetramorfos. El recurrente bloque también está presente en la *Mujer Barbuda* de Ribera y en la obra de Antonio del Castillo.

La paleta pictórica de Martínez es similar en los cuatro Evangelistas, lo que nos permite plantear que las obras fueron ejecutadas en un mismo tiempo, sin interrupciones para acometer otros encargos. Los cuatro lienzos están compuestos por la unión de dos piezas de tela que permiten alcanzar el tamaño deseado y se colocan sobre el mismo tipo de bastidor fijo en el que puede leerse la enigmática inscripción: «D<sup>n</sup>. Sebastian de Medina».

Los análisis han detectado compuestos proteínicos en varios estratos que podrían tener un origen posterior a la ejecución de la obra, fruto de alguna intervención. La capa de preparación, con una tonalidad marrón, vuelve a ser la misma (cuarzo, tierras y calcita aglutinados con óleo) que encontramos en *San Juan*, mientras que para *San Lucas* opta por una ocre, repitiendo la fórmula de



*San Mateo*, con la diferencia de que en esta última superpone un estrato marrón que finalmente actúa como base para el resto de capas. En el manto vuelve a emplear las tierras, reservando el negro de huesos para las sombras de los pliegues del tejido. La calidez de las manos la consigue con albayalde, calcita, hematites y cinabrio. En la muestra extraída del corte delantero del libro que se encuentra abierto, hallamos la mayor superposición de estratos, siendo el más externo de tonalidad anaranjada a causa del empleo de cinabrio.

Algunas de las características técnicas de Sebastián Martínez podemos apreciarlas en la forma de trabajar las carnaciones. Así pues, en el brazo izquierdo vemos la yuxtaposición de líneas continuas con mayor carga de materia que conforman el dibujo, y que se complementan con las sombras que insinúa la continuación de las formas. Para este ejercicio de síntesis se vale del negro de huesos muy diluido en óleo, que parece fundirse con la capa de preparación en zonas como los pies, manos o pliegues de la vestimenta.

En el reverso de los cuatro evangelistas se aplicó una impregnación de calcita, cuarzo y tierras aglutinadas con óleo. Este procedimiento era muy habitual en el pasado con el fin de impermeabilizar la tela y protegerla de los problemas de humedad. El secado de esta capa provocó una ligera contracción de la tela que contribuyó a la aparición de cazoletas en el estrato pictórico, aunque también es cierto que evitó los destensados.

N.P.J.

\* El estudio científico se ha realizado por el grupo de trabajo “Estudio de Materiales y Técnicas utilizados en Obras de Arte”, del Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla (CSIC-US).

## Martirio de San Bartolomé

JOSÉ DE RIBERA, ca. 1618-1619

Óleo sobre lienzo, 179 x 139 cm

Antigua Colegiata de Osuna (Sevilla)

Procedencia: Duque de Osuna; Duquesa de Osuna; Colegiata de Osuna.

Referencias bibliográficas: Felton y Jordan, 1982. Domenech, 1991. Morán Turina, 1993. Pérez Sánchez y Spinosa, 1992. Milicua y Portus, 2011. Spinosa, 2008.

Exposiciones: *Los Ribera de Osuna*, Sevilla, 1978. *José de Ribera 1591-1652*, Nápoles, Castel Sant'Elmo, 1992. *José de Ribera 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992. *El joven Ribera*, Madrid, Museo del Prado, 2011.

Cuenta Palomino en *El Parnaso español pintoresco laureado* (1724) que «no se deleitaba tanto Ribera en pintar cosas dulces y devotas, como en expresar cosas horrendas y ásperas: cuales son los cuerpos de los ancianos, secos, arrugados y consumidos, con el rostro enjuto y macilento; todo hecho puntualmente sobre el natural, con extremado primor, fuerza y elegante manejo: como el San Bartolomé en el martirio, quitándole la piel, y descubierta la anatomía interior del brazo».

Entre 1617 y 1619 Ribera realizó cuatro pinturas de santos para Pedro Téllez de Girón, III duque de Osuna, virrey de Nápoles de 1616 a 1620 y protector de Ribera, que actualmente se encuentran en la Colegiata de Osuna (Sevilla), junto con un *Calvario*. El gusto por las artes del duque fue esencial para el reconocimiento de Ribera y su estrecha vinculación con la corte virreinal. Además, el profesor Milicua señaló que el hermano del artista, Jerónimo de Ribera, dedicó un poema al duque de Osuna.

Las primeras referencias documentales de los cuadros encargados para los duques de Osuna fueron descubiertas por Parrochi en 1980. Se conservan entre la correspondencia mantenida entre el Gran Duque de Toscana, quien deseaba también conseguir una obra del español, un *San Bartolomé* por el que se le pagan 100 ducados en octubre de 1618, y su agente napolitano, quien en los meses de enero y marzo de aquel año le da cuenta, respectivamente, de la existencia de tres cuadros de santos ya terminados así como de la gran Crucifixión encargada por la virreina en la que andaba ocupado y que le impedía satisfacer de inmediato las demandas florentinas.

El lienzo forma parte del conjunto entregado en 1627 o antes a la Colegiata de Osuna por la duquesa Catalina Enríquez de Ribera, viuda de Pedro Téllez de Girón. Aquel conjunto se componía de cuatro pinturas de santos: *San Jerónimo*, *San Pedro penitente*, *San Sebastián* y el *Martirio de San Bartolomé* junto con el *Calvario*, obras fundamentales para la difusión temprana del naturalismo

italiano en España. Ya Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, publicado póstumamente en Sevilla en 1649 se refirió al naturalismo en su pintura y observó que las figuras y cabezas de Ribera que había visto en la colección del duque de Alcalá parecían vivas.

Tradicionalmente el *Calvario* había sido considerado por la crítica (con excepción de Felton que lo ubicaba alrededor de 1626-1628) la obra más antigua de Ribera que nos había llegado aceptando su datación hacia poco antes de 1620. Las telas del retablo mayor fueron atribuidas sistemáticamente por Ponz en 1784 y luego por Mayer, Trapier y el mismo Felton a un modesto copista, sin embargo Justi y Tormo se inclinaron a considerarlas originales del artista. Tras su restauración, Pérez Sánchez confirmó el carácter autógrafo del *Calvario* modificando su cronología a poco después de 1626 y atribuyó los otros a la mano de Ribera, fechándolos justamente en los primeros momentos del periodo napolitano y relacionándolos estilísticamente con las obras de la época romana del artista. También indicó que el *Martirio de San Bartolomé* corresponde al mismo momento estilístico que el San Sebastián. Finaldi propone la datación del cuadro en torno a 1618-1619, inmediatamente después de los otros tres santos de Osuna y del *Calvario*. Para Gianni Papi «las pinturas de la Colegiata de Osuna plantean conclusiones aún no definitivas, no se puede excluir del todo que los cuatro cuadros de Ribera llegaran por separado: solo la Crucifixión consta claramente en el documento de donación de 1627; además la cronología de los lienzos no es uniforme: San Bartolomé y quizás también San Sebastián podrían pertenecer al final de su estancia romana y principios de la napolitana, por lo que no me sorprendería que se fecharan en 1616». Spinosa señaló que «los cuadros de la Colegiata de Osuna fueron realizados por Ribera en diferentes momentos de su actividad entre Roma y Nápoles. Estilísticamente este *Martirio de San Bartolomé* presenta cualidades de vigoroso naturalismo parecidas a las que podemos encontrar en el lienzo del mismo tema de la colección Pallavicini y en el *San Sebastián en oración* de la misma Colegiata».

Esta pintura, junto a las otras del conjunto, constituye uno de los más importantes documentos de la actividad juvenil del pintor. Además, se diferenciaba de las otras por mostrar una escena narrativa y compleja en vez de un santo aislado.

El asunto fue pintado por Ribera en múltiples ocasiones con numerosas variantes tanto en lienzos como en grabados y dibujos. Se conservan diferentes versiones del martirio del santo: una de ellas en el Palazzo Pitti de Florencia, de formato horizontal con el cuerpo del apóstol tendido y apoyado en un bloque de piedra. Otra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña donde el apóstol Bartolomé, casi desnudo, mira indefenso hacia nosotros, mientras el verdugo se prepara para cometer la cruel acción. En la National Gallery of Art de Washington, existe una pintura con una composición novedosa del tema en la cual se alude a la psicología de los personajes y a la tensión entre víctima



y verdugo a través de la fuerza de las miradas y expresiones. No podemos olvidarnos de las versiones conservadas en la Galleria Pallavicini de Roma o en la Catedral de Santa Sofía de Nicosia. Destaca también el grabado de Ribera fechado en 1624 y dedicado al «Serenísimo Príncipe Philiberto, mi señor» que se conserva en Capodimonte y los diferentes dibujos que tratan el mismo argumento en el British Museum de Londres o el de 1649 de la Morgan Library de Nueva York.

Varias fuentes describen el martirio del apóstol. Según San Doroteo, fue crucificado: «San Bartolomé dio a conocer el Evangelio de San Mateo a los indios, predicándoles en la lengua que ellos hablaban, y murió crucificado cabeza abajo, en Albana, ciudad de la extensa región de Armenia», como recoge Jacobo de la Vorágine. San Teodoro, por su parte, afirma que fue desollado. Sin embargo, otras fuentes aseguran que fue decapitado. Estas versiones no tienen por qué ser contradictorias, sino que, al contrario, todas ellas pueden ser verdaderas, conciliables entre sí e incluso complementarse.

En este cuadro de recuerdo caravaggiesco, el santo aparece maniatado al tronco de un árbol, con la mirada suplicante elevada hacia el cielo, mientras un verdugo ejecuta la cruenta operación de despellejarlo; tras cortar la piel de su brazo izquierdo, con ambas manos la separa de los músculos, sujetando entre los dientes el cuchillo que acaba de usar. Es difícil identificar al personaje del fondo a la derecha; quizá había otra figura delante de él; perdida como consecuencia de una reducción de lienzo. Por motivos que se desconocen el lienzo fue cortado para reducirlo a su dimensión actual y según Pérez Sánchez «es probable que, a la derecha de la composición, hubiera una figura en pie, dialogando con el personaje que ahora parece dirigirse a algo fuera de la composición».

El paño blanco que cubre la desnudez del santo y el fondo de paisaje crepuscular aproximan este cuadro al *San Sebastián* de la misma iglesia, mientras que el verdugo recuerda al personaje que aparece en *El Gusto* de Hartford, sobre todo en la vestimenta y en las manos y por la acción a su homónimo en *El martirio de San Andrés* de Budapest. Para Finaldi «la postura del mártir con los dos brazos alzados, anuncia el *San Jerónimo* del Museo di Capodimonte (firmado y fechado en 1626), e incluso el *Prometeo* que estuvo en la colección Piasecka Johnson».

Por su extraordinario verismo, la anatomía del brazo desollado parece tomada del natural y se relaciona de esta manera con la definición que hizo del artista Lord Byron como un pintor que «mojaba su pincel en la sangre de todos los santos».

Spinosa relaciona al sacerdote pagano que se escapa de la escena del martirio con el apóstol de la izquierda que cubre su cabeza con un manto rojizo en segundo plano de *La resurrección de Lázaro* del Museo del Prado y con el joven encapuchado habitual en sus composiciones de estos años, como por

ejemplo en *El martirio de San Lorenzo* de Nueva Orleans. El uso de modelos tomados del natural dotará a sus obras de un extraordinario realismo que Ribera empleó en sus escenas de martirios de santos.

Al referirnos a este lienzo de Osuna, no podemos dejar de mencionar la anécdota que relata B. de Dominici en su «Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani» escrita en 1742. Cuenta que cuando expuso un «Martirio de San Bartolomé» fueron tantos los que acudieron a verlo que el virrey Pedro Girón, duque de Osuna, que veía desde su balcón a la multitud que miraba el cuadro, preguntó que qué era lo que sucedía, y habiéndosele respondido que estaba admirando un cuadro de San Bartolomé desollado, quiso verlo. Así que por aquella razón se hizo traer el cuadro ante su presencia, y éste le produjo tal placer, que hizo llamar también al pintor; con tanto mayor interés cuanto que Ribera había firmado el cuadro con su nombre, añadiéndole, como solía hacerlo, “español” quizás para hacer ese golpe que le salió bien, pues el Virrey lo alabó mucho».

El lienzo de Osuna fue recortado en el siglo XVIII para acoplarlo en las entrecalles del retablo mayor de la Colegiata. La descripción no se corresponde con el lienzo en su estado actual, pero la mutilación que la pintura sufrió en su parte posterior hizo que se eliminaran los dos ángeles a los que se refiere su biógrafo. A ellos supuestamente podría ir dirigida la mirada del santo, recordando este juego de miradas al lienzo de la Shickman Gallery de Nueva York o al grabado con el mismo asunto de Capodimonte.

L.A.P. V.

## El Nacimiento de Cristo

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1660

Óleo sobre lienzo, 225 x 190 cm

Monasterio de Santa María de Gracia (Córdoba)

Procedencia: Monasterio del Corpus Christi (Córdoba)

Referencias bibliográficas: Palomino, 1724, 362. Ponz, 1792. Pérez Lozano, 1997, 256-257.

El título dado a este cuadro por Palomino, *Nacimiento de Christo Señor Nuestro*, quien lo vio colgado sobre la puerta de la sacristía de la iglesia del monasterio del Corpus, nos parece el más correcto frente al de la «Adoración de los pastores» con el que se suele denominar por la acción de adorar, que une a los protagonistas y el escenario en el que se desarrolla. Sin embargo resulta difícil identificar a los personajes como tales pastores, mientras que por el contrario, los dos ancianos que asisten gozosos bien podrían identificarse con los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, los «abuelos», y la mujer de espaldas arrodillada sujetando a un niño pequeño, bien pudiera ser Isabel con San Juanito. En resumen, parte de la parentela, la más cercana, que en un tono y ambientación muy naturalista asisten al feliz acontecimiento.

En general, se trata de una peculiar variante del tema de la Natividad en la que el artista ha combinado elementos iconográficos de dos momentos distintos: el Nacimiento y la Adoración de los Pastores. El escenario, una profunda cueva, se corresponde con lo fijado por los *Evangelios Apócrifos*, acerca del Nacimiento de Cristo en una cueva cercana a Belén, desde donde se trasladarían a un establo tres días después. El carácter simbólico de la cueva se revela por la resplandeciente luz que emana del recién nacido a quien su madre se dispone a envolver en su propio velo, como señalaba San Buenaventura, y se recoge por parte de pintores bien conocedores de las fuentes más tradicionales como El Greco, aunque con la presencia de un coro angelical, preceptivo siempre en el Nacimiento, y aquí en cambio ausente. Al igual que también lo está la mula y la cabeza del buey se percibe con dificultad, mientras que se hacen ostensibles unas cabras en alto, sombrías en su aspecto y de efecto inquietante, como el macho cabrío que pintara Giotto en la *Adoración de los Pastores* en la capilla Scrovegni de Padua o el que sujeta un pastor en el cuadro homónimo de Luis de Vargas en la Catedral de Sevilla. Dos cabezas dialogantes a la entrada de la cueva nos remiten también a los *Apócrifos*, cuando la partera Zaquel da cuenta del milagroso acontecimiento a José y a Simeón. No parece que ninguna de las cabezas sea femenina, pero desde luego José se hace bien presente en la escena, un tanto meditabundo, pero joven a tono con la naturalista humanización que hay en todas las figuras.

«Lienzo muy caprichoso», según lo calificó Palomino, consciente de la personal interpretación que Martínez hace de un tema tan popular y prolífico, pero sobre todo por las soluciones técnicas y formales con que se afronta y que resume en admirada expresión: «pintado como de día», conocedor como era de la obligada nocturnidad del tema. En efecto, la clave, y la poesía, del cuadro reside en la representación casi inmaterial de la divinidad de Jesús, nacido como ascua de luz, cuando todavía no ha alcanzado la perfecta configuración humana. Una vez más, la disolución de la forma en la pintura tan del gusto del Martínez maduro, logra la precisa significación formal aún a riesgo de sacrificar la corrección del dibujo convencional, en definitiva la vulneración de las reglas por el ingenio o la fantasía del artista, como el *Diccionario de Autoridades*, reconocía para el «capricho».

P. A.G.A



## San Crispín y San Crispiniano

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL (atribuido), ca. 1638

Óleo sobre lienzo, 183 x 142 cm

Inscripciones: «...la cofradía este quadro. Siendo gobernador/ Cristobal Gonçalez paez año/ ¿1638?» (ángulo inferior izquierdo); «S. CHRISPIN» y «S. CRISPINIANO» (zona central).

Palacio Episcopal de Jaén. Procedencia: Constatada anteriormente su presencia en la iglesia de San Lorenzo y en la sacristía de la iglesia de la Merced de Jaén

Restaurado en 2008 por José Luis Ojeda Navío

Referencias bibliográficas: VV.AA., 1985, 192-193. Viribay Abad, 2000a, 90. Viribay Abad, 2000b, VI, 1492. Moreno Mendoza (coord.), 2005, 43-44.

San Crispín y San Crispiniano eran dos hermanos procedentes de una familia noble romana que huyeron a Soissons (Galia) durante la persecución del emperador Diocleciano, en el siglo III d.C. Una vez asentados en tierras francesas, trabajaron como zapateros regalando calzado y predicando la fe cristiana entre los pobres. Arrestados por orden del César Maximiano y entregados al prefecto Rictiovario, fueron sometidos a numerosos y crueles castigos hasta que finalmente murieron degollados<sup>298</sup>.

Debido a sus tortuosos martirios, han sido relacionados en ocasiones con San Quintín, así como con San Cosme y San Damián<sup>299</sup>. Sin embargo, su repercusión en la Historia del Arte es escasa, predominando otras representaciones más amables que muestran a los santos ejerciendo su profesión de zapateros. Para esta ocasión, Sebastián Martínez plasma a San Crispín y San Crispiniano padeciendo sus martirios, siendo este episodio el de mayor tensión emocional en su hagiografía. Por tal razón, la escena es de fuerte contenido dramático, centrada en la expresividad de los rostros de sus personajes, adoptando un planteamiento afin al *San Pablo ermitaño* y *San Antón* de la Colección Granados (Madrid).

Sebastián Martínez realizó este lienzo para la cofradía de San Crispín y San Crispiniano, adscrita al gremio de zapateros de Jaén, siendo gobernador de ella Cristóbal González Páez –según se puede leer en su inscripción–. A lo

---

<sup>298</sup> DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel, *Guía iconográfica de La Biblia y los Santos*, Versión española de César Vidal, Madrid, Alianza Editorial, ed. 2009, pp. 133-134.

<sup>299</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, III, 1996, p. 348.

largo de su historia, este lienzo ha pasado por las iglesias de San Lorenzo, por la iglesia de la Merced y finalmente al Palacio Episcopal de Jaén, lugar en donde se localiza en la actualidad.

En el centro de la composición se encuentran los santos despojados de sus vestiduras, en el momento previo a ser degollados, si bien el pilar del fondo así como los látigos con púas revelan que anteriormente habrían padecido otros castigos.

Las anatomías en tensión de los santos están resueltas magistralmente con grandes dosis de realismo. Así, San Crispín tiene el cuello cortado y unas expresivas manos cruzadas, mientras que San Crispiniano posee un sensual contraposto que evoca al *San Sebastián* de Rubens (Galería Borghese, Roma). Los santos dirigen su mirada al cielo en donde se localizan dos rollizos ángeles revoloteando sobre sus cabezas, los cuales portan unas coronas de laurel como símbolo del triunfo de los santos sobre la muerte. A ambos lados se sitúan los verdugos empuñando las espadas y el prefecto Rictiovaro, los cuales están ataviados con una vestimenta morisca para señalar simbólicamente la naturaleza pagana de los ejecutores<sup>300</sup>.

Técnicamente la obra se enmarca en un periodo formativo del artista. Sus pinceladas alternan zonas de gran maestría, como el modo de resolver las anatomías de los santos (especialmente en los rostros, pies y manos, en donde vemos una pincelada libre y empastada). En cambio, en la definición de los ropajes de los sayones vemos un dibujo más férreo que marca el perfil del contorno de sus figuras. A nivel compositivo, el pintor dispone a todos sus personajes arcaicamente en un primer plano, mostrándose distante del concepto teatral y espacial que muestra en el *Martirio de San Sebastián*.

La caracterización de los santos presenta concomitancias con los modelos masculinos planteados por Antonio del Castillo. San Crispín parece inspirarse en un personaje del *Estudio de siete cabezas*<sup>301</sup>, mientras que San Crispiniano toma como referencia uno de los rostros del *Estudio de ocho cabezas masculinas* (ambos conservados en el Museo de Bellas Artes de Córdoba)<sup>302</sup>. Por su parte, todo parece indicar que la caracterización de Rictiovaro –situado al fondo de la composición– reproduce el retrato del artista florentino Miguel Ángel, según un grabado de Giorgio Ghisi<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 214.

<sup>301</sup> Agradezco el hallazgo al profesor Benito Navarrete Prieto: Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. n.º CE0941D.

<sup>302</sup> Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. n.º CE0942D.

<sup>303</sup> BARTSCH, Adam Von, *The Illustrated Bartsch*, New York, Abaris Books, 1978, XXXI, p. 150, n.º 71 (414).



En 2009 fue restaurado, tomándose muestras durante dicha intervención que revelaron que Sebastián Martínez trabajaba con una reducida paleta de colores que variaban entre marrón, blanco y rojizo, presentando varios estratos, con los que consigue obtener las diferentes tonalidades de su combinación<sup>304</sup>.

R.M.F

---

<sup>304</sup> En la mayoría de las muestras extraídas suelen estar presentes los siguientes estratos: uno interno de color marrón oscuro (25-55  $\mu\text{m}$ ), otro intermedio de color rojo (25-30  $\mu\text{m}$ ), otro intermedio de color rosado (10-30  $\mu\text{m}$ ) y otro más superficial de color blanco (5-10  $\mu\text{m}$ ). Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)». N.º de Expediente: 1072814SV23BC. Adjudicatario: José Luis Ojeda Navío. Fecha: julio-septiembre 2007, p. 14. El estudio fue realizado en el CSIC de Sevilla en enero de 2009, dentro del convenio «Andalucía Barroca» suscrito entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Instituto de Ciencias de Materiales de Sevilla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por M.<sup>a</sup> Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y M.<sup>a</sup> C. Jiménez de Haro (colaboradora).

## Inmaculada Concepción

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1660

Óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm

Monasterio de Santa María de Gracia (Córdoba)

Procedencia: Antiguo Monasterio del Corpus Christi (Córdoba)

Referencias bibliográficas: Palomino, 1714, 362. Ponz, 1792, XVII, 517. Valverde Madrid, 1962, 17. Pérez Lozano, 1997, 254-256.

Uno de los cuatro lienzos que ornaban la capilla mayor del abandonado monasterio de monjas dominicas del Corpus Christi de Córdoba, que tanta admiración despertaron en Palomino y que adjudicaba a Sebastián Martínez con total seguridad, tres de ellos hoy instalados en la iglesia del moderno convento de Santa María de Gracia en la misma ciudad. «Cosa excelente!» los cuatro, como los calificaba el pintor de Bujalance, este de la *Concepción Purísima* –en la denominación por él dada– se situaba en el altar mayor al lado del evangelio, en correspondencia con el *San Francisco* del lado opuesto. M. Pérez, por su parte, piensa que ambos, junto con un *San Jerónimo*, pudieran formar parte de un retablo, del cual la *Inmaculada* constituiría el remate. Sin embargo no del retablo mayor, anterior al que llegó hasta nuestros días, barroco del siglo XVIII. Este mismo autor piensa que pudieron llegar al convento por medio del obispo dominico fray Domingo Pimentel (1633-1653), fechándolos por lo mismo en la década de 1640. Sin embargo por el estilo tan suelto, factura de las figuras y por la similitud del modelo de la Virgen con el empleado en otros cuadros religiosos, como la *Santa Águeda* de la colección Granados, firmada y fechada en la década de 1660<sup>305</sup>, pensamos que esta sería la datación más pertinente también para esta pintura.

En efecto, los rasgos naturalistas de la cabeza de la Inmaculada remiten al carácter de retrato de una mujer joven, que en su repetición en las representaciones de santas y vírgenes por el pintor, nos obliga a pensar de que se trate de su ahijada y amancebada, Juana de la Peña, con la que tuvo un primer hijo en 1660 y con la que se desposaría al final de sus días en 1667. Otros detalles como la inconcreción de los pies de los angelitos portadores de flores, reducidos casi a muñones, las cabezas de querubines emergiendo entre las nubes de un cielo oscuro, planteadas ya por Pacheco y desarrolladas de similar forma vaporosa por Antonio Mohedano en el cuadro votivo de *Virgen con el Niño* del Museo Municipal de Antequera, y el mismo tipo canesco de la Inmaculada, acercan el cuadro al homónimo del Seminario Diocesano de Jaén, que se expone aquí también, o a la pequeña pintura del *Santo Rostro* en lo tocante a los ángeles. Esa «vaguedad de términos», a la que se refería asimismo Palomino, afín

---

<sup>305</sup> NANCARROW, M. y NAVARRETE, B., *Antonio del Castillo*, p. 111.



a la pintura de Sebastián Martínez, suple las incorrecciones apenas disimuladas (los arrepentimientos visibles en el angelito portador de las azucenas) con la mayor carga poética que introduce a través de la luz al representar la apoteosis inmaculista en un escenario nocturno, de manera que es la figura de María el principal foco luminoso merced a la potencia del blanco de la túnica, el azul del manto y el dorado de su cabellera, que rompen las tinieblas de la noche, contrapunteado por los toques carmín de rostro y manos que fijan nuestra atención en la humanidad virginal. El globo vaporoso a sus pies, trasunto de una luna llena que desafía el convencionalismo de la media luna creciente con el que se suele representar la escena, aporta, además de la identificación simbólica, otro vivo foco de luz para acentuar el énfasis ascensional y emergente de tan poética y original visión.

P. A. G. A.

## *Inmaculada Concepción*

JUAN DE SEVILLA (atribuido), ca. 1670

Óleo sobre lienzo, 266 x 180 cm

Hospital Real, Rectorado, Universidad de Granada

Procedencia: Antiguo Colegio de San Pablo, hoy Facultad de Derecho de la Universidad de Granada

Restaurado en 2005 por Juan de Aguilar («Ágora, S.L.»)

Exposiciones: *Conservando Patrimonio. La Universidad restaura: Inmaculada Concepción de Juan de Sevilla*, Granada, Hospital Real, 2005. *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, Universidad de Granada, Hospital Real, 2006.

Junto a Pedro A. Bocanegra, Juan de Sevilla fue en su día uno de los más afamados pintores de la Granada de la época, ambos seguidores directos de Alonso Cano (†1667), cuya impronta está presente en nuestro pintor cuya personalidad ha madurado como evidencia esta *Inmaculada*, imagen que parte de la que el racionero pintase para el oratorio de canónigos de la Catedral de Granada, deudora a su vez de la que había esculpido para el tabernáculo del facistol (1655-56) que se llevó a la sacristía.

La versatilidad de De Sevilla hace que no copie literalmente la composición del maestro, sino que la transforme, lo que ocurre en este caso. Es evidente que bebe de la *Inmaculada* del oratorio de la Catedral granadina de Cano aunque, hábilmente, su composición carece de elementos habituales en las del racionero (ángeles con atributos, fondo de rompimiento de gloria) si bien sí toma sus ritmos equilibrados que dan lugar a un esquema fusiforme, sin que lo alteren al suavizar los contrapostos: a la izquierda el de su cabeza, baja y con ojos casi cerrados, y a la derecha el de las manos juntas, que produce la suave torsión a la izquierda de la cintura, cubierta por el manto que en esta zona aclara su azul. Nada impide sin embargo que el eje vertical se preserve a pesar de este juego geométrico que realiza, el de la figura serpentinata característica del Manierismo y luego usada por Cano, que prolonga la figura en forma de huso.

Es conocido que Granada fue un centro de interés de la cristiandad en la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, en la que los jesuitas fueron un pilar de su doctrina con un papel muy activo, magnificando las fiestas, y demás conmemoraciones y acontecimientos religiosos. En 1670 su Colegio de San Pablo se venía hermooseando, pero con motivo de la canonización de San Francisco de Borja al año siguiente se procedió a organizar la que fuera una fiesta con una prodigiosa arquitectura efímera de la que esta *Inmaculada* formó parte: cuadros, espejos, cornisas, colgaduras todo tipo de bellezas en arcos de triunfo para las procesiones callejeras, iglesia de S. Justo y Pastor

y Colegio<sup>306</sup>. Interesa sobre todo la pirámide del patio principal cuya «parte superior, por encima de los capiteles, la ocupaba precisamente «una bellísima Concepción, obra primorosa»<sup>307</sup>, que hubo de ser la que nos ocupa.

«Una mujer envuelta en sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1). Es María dominando el centro de la obra sobre la luz del dorado sol de poniente en forma similar a la mandorla, penetrado por nubes que se desgajan hasta oscurecer el cielo.

Dulcemente ensimismada, se yergue sobre las cabezas de tres angelitos que coronan a modo de peana la transparente luna llena. Mirando su interior, que no el del fiel, entrecierra los rasgados ojos mientras baja su cabeza, que desprende transparentes haces de rayos de luz y se corona con las doce estrellas apocalípticas. Viste fina túnica de un blanco sucio, cuya suavidad se manifiesta en prolijos pliegues a modo de paños mojados pegados a la piel, que se densifican en la parte baja ocultando sus pies, más un poderoso manto aterciopelado de contrastados azules.

Mientras en la zona inferior el querubín central juguetea con sus alas con tres pequeñas lunas crecientes, la transparente luna llena centra un tranquilo paisaje que también se oscurece en tonos verdes y tierras bajo el azul del cielo, donde, como venía siendo habitual, se desarrollan los conocidos atributos marianos de la iconografía lauretana.

Una vez terminada las obras en 1672 se produce su solemne inauguración. «El testó de la Cátedra adorna una imagen de la Concepción de Nuestras Señora, de la mejor mano que a conocido estos tiempos»<sup>308</sup>. La Inmaculada, pues, ocupará el centro del testero del Teatro del Colegio – hoy Paraninfo<sup>309</sup> –, sede de disputas teológicas y representaciones teatrales, acom-

---

<sup>306</sup> GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, «Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, p. 218.

<sup>307</sup> NAVARRETE PRIETO. «Pintura Barroca...», pp. 102 y 123: *Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesus de Granada a su grande padre San Francisco de Borja*, Granada, Francisco de Ochoa, 1671, f. 7r.

<sup>308</sup> DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. «La Pintura del Patrimonio de la Compañía de Jesús» en *El Arte de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004, pp. 377-378. Citado por NAVARRETE PRIETO, «Pintura Barroca», p. 103.

<sup>309</sup> Tras la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 se enajenaron sus bienes, entre los que se encontraba este Colegio de San Pablo, que pasó a la Universidad de Granada en 1769. Entre las numerosas pinturas que existían, la *Inmaculada* fue la que tuvo una tasación más elevada. Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, «La Inmaculada de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada», en GALERA MENDOZA, Esther (Coord.), *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad, p. 218.



pañada a cada lado por pinturas de Doctores de la Iglesia, sobre ella San Ignacio acompañado lateralmente por sendos santos jesuitas, pinturas que, menos la Inmaculada, están firmadas por Juan de Sevilla.

El ocupar este privilegiado lugar, devuelve la autoría a Juan de Sevilla –ya que hasta mediados del XIX la obra se tuvo por original de Cano o «de gusto canesco»– que no se atrevió a confirmar Wethey, aunque matizase sus reservas por el entonces pésimo estado de conservación de la obra, reservas que más adelante rechaza Rodríguez Domingo, si bien concede en todo caso la posibilidad de que se hubiera pintado antes, desdibujándose así su atribución<sup>310</sup>.

Lo cierto es que no se ha encontrado por el momento ninguna documentación que dé fe de que fuese Juan de Sevilla su autor, pero existe un dibujo de la *Inmaculada Concepción* en la Biblioteca Nacional de España firmado por él, con ligeras variantes, que lo asocian directamente con esta pintura<sup>311</sup>.

Por otro lado, José Luis Requena ha encontrado «uno de los dos libros de Juramentos de la Universidad de Granada», donde desde 1616 se formulaba el *votus sanguini* de sus miembros en defensa de la Inmaculada Concepción de María, datándolo a comienzos del siglo XVII<sup>312</sup>. En él existe una pintura al temple sobre pergamino que muestra una composición extremadamente parecida a la que nos ocupa lo que supone que, aparte tanto del citado dibujo de Juan de Sevilla como de esta pintura, de estar ejecutada en torno a 1616, y dadas las fechas del nacimiento de Juan de Sevilla y de Alonso Cano (1643 y 1601 respectivamente), sólo podría ser obra de un jovencísimo Cano o de ninguno de ellos, cuestión que queda abierta por el momento.

L. de U. V.

---

<sup>310</sup> WETHEY, Harold E., «Discípulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, 105, 1954, p. 25; RODRÍGUEZ DOMINGO, «La Inmaculada...», p. 307.

<sup>311</sup> Extremadamente similares son las Inmaculadas del Meadows Museum de Dallas, Parroquia de San José de Granada y Hospital del Pozo Santo de Sevilla o la de Colección particular subastada en 2000.

<sup>312</sup> *De Universitatis Granatensis Rectoris...*, pp. 58 y 61.

## *Inmaculada Concepción*

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL, ca. 1658-1667

Óleo sobre lienzo, 225 x 170 x 3 cm (sin marco)

Seminario Mayor de Jaén

Restaurado en 2015 por Néstor Prieto Jiménez

Referencias bibliográficas.: VV.AA., 1985, 287-288. Chicharro Chamorro, 1999, 87. Serrano Estrella, 2012, 174-177.

La única descripción que existía sobre este lienzo apareció en el *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén* en el que se indicó, con acierto, que su ejecución estaba enmarcada en el «foco granadino-giennense de la segunda mitad del siglo [XVII]» y se constataron algunos rasgos del ámbito madrileño de la primera mitad de la centuria. Aunque no se vinculaba con ningún pintor en concreto, sí es cierto que se ponían en evidencia dos de las claves del estilo de Martínez: su relación con la corte y con Granada. En cuanto a su procedencia, aunque no tiene ninguna inscripción, esta obra formó parte de los fondos de la Comisión de Monumentos, por lo que podría haber pertenecido a algún convento o monasterio desamortizado<sup>313</sup>.

Martínez vuelve a sorprendernos en cuanto a las fuentes utilizadas para la composición. Al igual que hiciera con la *Inmaculada* de la parroquia de Santa Cruz de Jaén, recurrió a estampas italianas, en concreto a la *Inmaculada* difundida por Raffaello Schiaminossi (1603)<sup>314</sup> que, a su vez, partía de un lienzo de Bernardo Castello pintado para el convento de San Francesco d'Albaro (Genova) en 1591 e inspirado en el modelo creado por Andrea Semino para la *Inmaculada* de la iglesia de San Pietro in Banchi de la misma ciudad en 1585.

La estampa de Schiaminossi sugestionó a Martínez, que apostó por una composición centrada por la Virgen que se erige sobre la luna sostenida por tres ángeles, mientras el resto se sitúa a los lados con los atributos lauretanos y creando una «V» que tiene en su vértice a la figura del dragón. Aunque Martínez introduce innovaciones como esta del ser infernal y variaciones respecto al número de ángeles y atributos –algunos tan originales como la paleta de pintor que abriría el interesante tema de María como obra maestra de Dios– existe una gran fidelidad a la composición descrita por la citada estampa. Así lo atestiguan aspectos como la representación de las arquitecturas que completan los atributos marianos y que salpican el paisaje que aparece en la parte inferior en

---

<sup>313</sup> En 1985 se encontraba en el vestíbulo del Seminario; en la actualidad en la sala principal del mismo.

<sup>314</sup> La obra tuvo mucho éxito y fue grabada por Phillipe Thomassin (1615), David Custodis y Theodor Galle. Sobre estas obras: STAGNO, Laura, «Modelli iconografici per l'Inmacolata a Genova nel Cinquecento», en ANSELMINI, Alessandra, *L'Inmacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma, De Luca, 2008, pp. 312-315.

el que, nuevamente, Martínez vuelve a demostrar su interés por los «países»; o las posiciones de los ángeles, especialmente aquellos que presentan sus piernas abiertas –tan del gusto de Cano– y que confieren al conjunto un gran dinamismo que contrasta con la solemne quietud de María.

La figura fusiforme de la joven Virgen, que nos remite de inmediato a los modelos canescos, también tiene su punto de partida en la estampa de Schiaminossi que, como ya evidenció Navarrete Prieto, tuvo que ser conocida por Alonso Cano. Sin embargo, difiere en cuanto a la posición de las manos, pues la obra de Martínez está más próxima a tradición de Velázquez y Cano, siguiendo las indicaciones de Pacheco, mientras que la estampa continúa con los citados modelos genoveses. El volumen de la efigie mariana está configurado por unos perfiles amplios y muy definidos que no restan calidad a la brillante ejecución y al efecto del abundante plegado que presenta. Los tonos rosados de la túnica, empleados en otras obras de Martínez como algunos de los apóstoles de Córdoba o el propio *Nacimiento* del monasterio del Corpus Christi, enmarcan su característico modelado de manos y rostro. Nuevamente, el artista giennense recurre a un modelo femenino representado en muchas de sus obras y que repite en la tan cercana *Inmaculada* que Palencia Cerezo ha situado en la colección del duque de Valencia. Algo similar ocurre con los ángeles que sostienen la luna, también presentes en otras de sus obras. Estos datos y otros de tipo técnico, como el uso de una tela de mantelillo difícil de encontrar en el ámbito giennense, nos permiten datar la obra a partir de los años finales de la década de los cincuenta del Seiscientos, cuando se intensifican los contactos del artista con la corte.

Apartándose de la estampa, nuestro pintor enriquece la composición con recursos propios como la figura del dragón, que permite cerrar la «V» mucho mejor y subrayar la oscuridad que enmarca el conjunto. Unas tinieblas que se disipan para convertirse en pura luz al llegar a la figura de María, para lo que Martínez emplea un efecto al que acudió en más de una ocasión –*Inmaculada* del Corpus Christi de Córdoba– y que consiste en representar cabezas de ángeles que se amontonan y que están ejecutadas con una transparencia que las confunde con nubes, fórmula esta ya presente en la pintura italiana del Quattrocento. El marco de penumbra y la diabólica figura también se utilizan en lienzos del mismo tema y de raigambre manierista, como lo atestigua la *Inmaculada* de Alonso Vázquez del Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca. 1590).

En el *Catálogo Monumental* (1985) se indicaba ya su regular estado de conservación, que había empeorado considerablemente con el paso del tiempo y con su traslado durante algunos años a la Casa de Ejercicios de la Yedra (Baeza). En 2015 ha sido intervenida por Néstor Prieto Jiménez gracias al patrocinio de la Fundación de la Caja Rural de Jaén. El restaurador de la Catedral de Jaén le ha devuelto su esplendor, permitiéndonos admirar la maestría y sabiduría de Sebastián Martínez.

F.S.E.



Raffaello Schiaminossi, *Inmaculada*, 1603.



## Acuerdo Capitular de 21 de enero de 1653

«Modelo de S. Mig[ue]l para el Zimborrio» [Margen izquierdo]  
«Este Dia Los señores Prouissor y Cab[ild]o Acordaron que[el m[ae]str[o] de  
Cordoba haga modelo nuevo para[la Imagen de San Mig[ue]l que se a de  
poner[en el Cruzero d[e]sta s[an]t[an]a y g[lesi]a el qual lo hagall Con asistencia  
de Sebastian martinez pintor»

Cabildo de la Catedral de Jaén. 21 de enero de 1653

Papel, tinta y encuadernación en pergamino. Sin Foliación

Letra humanística cursiva. Castellano

AHDJ, *Capitular*, A.C., 21 de enero de 1653

Referencias bibliográficas: Galera Andreu, 1979, 118-119. Galera Andreu, 2012, 88-89. Arco Moya, 2000, 109-144. Galiano Puy, 2007, 138-139. Galiano Puy, 2011, 164-165.

En esta minuta se recoge el encargo que el cabildo realizó a Sebastián Martínez para que asistiera al «maestro de Córdoba» en la elaboración de un nuevo modelo para la imagen de San Miguel destinada a una de las pechinas que sostienen la cúpula de la Catedral de Jaén.

El encargo de estas esculturas se hizo en 1652 a Diego de Landeras y a Manuel de Silva, que, siguiendo los diseños de Juan de Aranda, tenían que representar a San Eufrasio, Santiago, la Asunción y Santa Marcela. Finalmente las dos últimas fueron sustituidas por Santa Catalina y San Miguel. El primer modelo del arcángel no gustó a los capitulares, de ahí que pidieran a Sebastián Martínez que ayudara a su creador.

Observamos en la minuta que Sebastián Martínez es un pintor que cuenta con la estima del cabildo catedralicio para resolver los problemas iconográficos y estéticos del templo. Además, a través de la documentación manejada, sabemos que es conocedor de las labores constructivas de la Catedral y participa como fiador del trabajo de otros maestros.

Un caso que ilustra esta realidad lo encontramos en la vinculación que existió entre Martínez y el rejero Clemente Ruiz. Dicho maestro malagueño fue el encargado de la realización de los balcones de hierro de la zona consagrada en 1660. En la escritura de obligación del maestro rejero, aparece Sebastián Martínez «becino desta ciudad a la collazion de santo Ylefonso, como su fiador y principal pagador»<sup>315</sup>.

J.A.M.B.

---

<sup>315</sup> AHPJ, P.N., Cristóbal de Mírez Ortuño, leg. 1536, año 1664, ff. 452-453 v.



## Acuerdo Capitular de 14 de octubre de 1661

«Q[ue] Seuastian m[a]r[tí]n pintor tome unas copias» [Margen izquierdo]  
«El s[eñor] Provy[s]or y d[ic]hos s[eñores] acordaron q[ue] Sebastian M[a]r[tí]n tome las copias de las pinturas q[ue] en M[adri]d Parezieren||mas a proposito y las trayga p[ar]a q[ue] se elija lo que||pareziere mejor y se escriba al s[eñor] d[on] Vicente de Mocosos ||La m[erced] q[ue] haze al Caui[ld]o y pareziendole a su ||[ustrá]ma el s[eñor]||Vicedean escriba a Sebastian M[artí]n[e]z».

Cabildo de la Catedral de Jaén. 14 de octubre de 1661

Papel, tinta y encuadernación en pergamino. Sin Foliación

Letra humanística cursiva. Castellano

AHDJ, *Capitular*, A.C., 14 de octubre de 1661

Catedral de Jaén. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Fondo *Capitular*. Libro 40

Referencias bibliográficas: Arco Moya, 2000, 109-144. Lázaro Damas, 1994, 299-314. Serrano Estrella, 2011, 364-365. Serrano Estrella, 2012, 174-167.

Este libro de actas del cabildo catedralicio de Jaén recopila los acuerdos y actividades del colegio sacerdotal que gestiona el mantenimiento y la construcción del templo mayor, incluyendo las rentas y pagos de los beneficiarios eclesíasticos. En una de las minutas del documento se recoge el encargo realizado a Sebastián Martínez para que, con las licencias debidas, pudiera tomar «las copias de las pinturas que en Madrid parecieren más a propósito y las trayga», destinadas al ornato del retablo mayor.

En la *Descripción Panegyrica* de Núñez Sotomayor (1661), se describe el retablo terminado aunque, en realidad, solo estaba concluido el lienzo que cubría el sagrario del Santo Rostro. Fue a partir de agosto de 1661 cuando el cabildo realizó las gestiones necesarias para obtener las licencias reales con el fin de que el maestro pintor pudiera trabajar en El Escorial. Allí Sebastián Martínez copiaría las pinturas de la colección real, con el objetivo de traerlas a Jaén para que los capitulares decidieran cuál sería el mejor modelo para completar el ornato del retablo de la capilla mayor.

Dichas licencias se pudieron obtener gracias a la mediación de dos prelados: el arzobispo-obispo Fernando de Andrade y Castro (1648-1664) y el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1646). Precisamente un sobrino de éste último, Vicente Pimentel y Moscoso –caballero de Santiago y fiscal en el Consejo de Aragón–, fue el encargado de gestionar el acceso de Sebastián Martínez a la colección real. A su labor se unió la realizada por Pedro de Sahagún y Alonso Ramírez del Prado.

De los cuatro grandes lienzos realizados por Sebastián Martínez, tres se han identificado con sus originales escurialenses. La *Anunciación* parte de la *Annunziata* de Florencia, pero basándose en la copia que Alessandro Allori realizó en 1584. La *Visitación* sigue fielmente a la conservada en el monasterio de Santa Isabel de Córdoba, obra de Cristóbal Vela Cobo, pero desconocemos si existió un original escurialense que sirviera de modelo para las dos.

En cuanto a lo que respecta a los cuadros del segundo cuerpo, el lienzo del *Cristo atado a la Columna* copia una obra de Navarrete «el Mudo» en El Escorial. Mientras que el referente para el *Descendimiento* es la pintura que Volterra realizó para la iglesia de la Trinitá dei Monti en Roma, de la que existieron copias en San Lorenzo. Estas obras del retablo mayor demuestran la calidad de Sebastián Martínez como copista y certifican su profundo conocimiento de las corrientes pictóricas europeas.

J.A.M.B.



## *Sebastián Martínez, escribano de la Cofradía de San Ildefonso*

«Finiq[u]ito de Ju[an] Gutierrez de Priego - a q La cofradia de san ylifonso y san bernabez» [Margen izquierdo]

Archivo Histórico Provincial de Jaén

Escribano Juan Bernardo de la Chica Godoy, Legajo 1568, Año 1659, Folios 91-93v

Papel, tinta y cubiertas en cuero

Años 1656-1659. 26 de marzo de 1659

Tres folios escritos a doble cara con tinta sepia oscura en letra humanística rasgada. En el recto de los folios con números romanos en tinta sepia (XCI-XCIII) y números arábigos en lápiz rojo (91-93). En el vuelto de la cabecera de los folios están impresos: Sello cuarto con el escudo de Felipe IV. Cruz. Texto: Ueinte marauedis||SELLO QVARTO, VEINTE||MARAVEDIS, AÑO DE MIL||Y SEISCIENTOS Y CINQVEN||TA Y NUEVE.

Firmas folio 93v.: Cristóbal de Pancorbo Pareja (gobernador). Sebastián Martínez Domedel (escribano). Juan Guillen (alcalde) y Juan Bernardo de la Chica Godoy (escribano público).

Referencias bibliográficas: Arco Moya, 1994.

En esta carta de finiquito, realizada en capital giennense ante el escribano y jurado Juan Bernardo de la Chica y Godoy, el vecino de Jaén, Juan Gutiérrez de Priego, paga uno de los dos censos de 14.000 maravedíes, impuesto sobre unas casas que fueron del racionero Miguel Soberado en la collación de Santiago. Estos censos pertenecían a la cofradía de San Ildefonso y San Bernabé.

El documento es una transacción económica entre el beneficiario de la propiedad y el propietario del censo que es la citada cofradía. Esta, a su vez, tiene que crear una comisión dirigida por el gobernador para poder recibir el pago del censor. Es en esta comisión donde aparece nuestro pintor, Sebastián Martínez<sup>316</sup>:

«Sepan quantos esta carta bieren como yo Xpobal de||Pancorbo como gobernador que soí de la cofradia de s[eñor] san yli||fonso san bernabel e yo Sebastian Martínez como Escribano||de d[icha] cofradia e yo Juan Guillen alcalde de ella becinos que||somos d[e]sta ciudad de Jaen que para lo que de yuso díre En||esta Escritura fuimos nombrados por los cofrades d[e]||lla||En un cabildo

---

<sup>316</sup> AHPJ, *P.N.*, Juan Bernardo de la Chica Godoy, leg. 1568, año 1659, f. 91.

que se fiço En nuebe días del corriente mes||de março d[e] este presente año de mil y seiscientos y cin||quenta y nueve decismos [...]».

Este documento nos permite constatar la vinculación de Sebastián Martínez Domedel con la sociedad jiennense de su tiempo, en donde cuenta con la suficiente estima social para ser elegido como escribano dentro de la comisión de la cofradía y puede recibir pagos de censos y rentas en nombre de dicha institución. Asimismo, apreciamos en la carta de finiquito que el pintor firma como Sebastián Martínez Domedel (fol. 93 v.).

Sebastián Martínez mantuvo una estrecha relación con la parroquia de San Ildefonso, sede de esta cofradía, pues durante mucho tiempo vivió en la calle de los Mesones y su familia lo hizo en las proximidades de la calle Ancha y a las espaldas del santuario de la Virgen de la Capilla. En esta parroquia sería enterrada Catalina de Orozco (1655), su primera mujer. Además, esta documentación constata la estima social de la que gozó el pintor que, no podemos olvidar, con el discurrir de los años incrementó su patrimonio como lo prueban las transacciones relacionadas con el arrendamiento de un olivar en Villardompardo<sup>317</sup> y de varias casas de su propiedad en la calle de los Mesones y en la collación de Santa María<sup>318</sup>.

Esta documentación nos permite conocer parte de las relaciones socioeconómicas del pintor en Jaén y evidencia su vínculo con potenciales clientes como las cofradías. Así, en la exposición *Sebastianus* se muestra la pintura del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*, ofrendada por el gobernador de la cofradía de San Crispín, Cristóbal González Páez.

J.A.M.B.

---

<sup>317</sup> AHPJ, P.N., José Machín, leg. 1665. Año 1653. Sin foliación. Dos folios escritos en el recto y vuelto.

<sup>318</sup> AHPJ, P.N., José Machín, leg. 1665. Año 1653. Sin foliación. Un folio escrito en el recto y vuelto.



## Juan Núñez de Sotomayor. Descripción panegírica...

DESCRIPCIÓN||PANEGYRICA||DE LAS INSIGNES FIESTAS||que la S. Iglesia Catedral de Jaen||celebró||EN LA TRANSLACION DEL SS. SACRAMENTO||a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre||del año de 1660.||FESTIVAS Y GENEROSAS DEMOSTRACIONES||de aquella nobilissima ciudad en esta solemne|| Dedicacion.|| ORACIONES EVANGELICAS EN SV OCTAVA.||Sagrados Poemas en su elogio.|| DISPVSOLA JVAN NVÑEZ SOTOMAYOR, ESCRIVANO||del Rey nuestro señor, y publico que fue del numero||de Malaga.||DEDICALA||DE ORDEN DEL ILUSTRISSIMO Y REVERENDISSIMO||señor Don Fernando de Andrade y Castro, Arçobispo Obispo||de Jaen, del Consejo de su Magestad.||A EL EMINENTISSIMO Y REVERENDISSIMO||señor DON BALTASAR DE MOSCOSO Y SANDOVAL, Cardenal de la||Santa Iglesia de Roma, Arçobispo de Toledo, Primado||de las Españas, Canciller mayor de Castilla,|| del Consejo de Estado de||su Magestad, &c.||CON LICENCIA.||En Málaga lo imprimió Mateo Lopez Hidalgo, Impresor de la||Santa Iglesia Catedral. Año de 1661.

Texto enmarcado por una simple línea (Filete)

Autor: Juan Núñez Sotomayor. Málaga

Impresor: Mateo López Hidalgo (Impresor de la Catedral de Málaga)  
1661

Papel, tinta y cubiertas en pergamino. 21 x 16,5 x 5,5 cm

Letra humanística redonda y cursiva. En castellano y latín

Letras capitulares grabadas con adornos vegetales

Texto a línea tirada

Adornos tipográficos: Orla vegetal en las páginas dedicadas al cardenal Baltasar Moscoso Sandoval y escudo de este. Al principio de los *Discursos* greca vegetal horizontal. En el final de los *Discursos* una cesta de flores y frutas.

Extensión: [18], 880, [2] p., [2] en bl.

Archivo Histórico Diocesano, Catedral de Jaén

Ejemplares: Biblioteca Nacional de España (BNE 2/7347). Fondo antiguo de la Universidad de Sevilla (sig. 204/42). Fondo de la biblioteca del Hospital Real de Granada (BHR/A-037-174).

Exposiciones: *Andalucía Barroca*. Exposición Itinerante, Jaén, Catedral, 18 de diciembre de 2008 - 2 de febrero de 2009.

Referencias bibliográficas: Galera Andreu, 2007, 234. García Bernal, 2008, 273-318. González Román, 2014, 135-152. González Román, 2012, 292-293. Serrano Estrella, 2012, 174-177.

Volumen de carácter laudatorio escrito con motivo de la consagración del templo catedralicio de Jaén en el mes de octubre de 1660. El libro se estructura en doce *Discursos* con gran variedad de temas que van desde los detalles

del aparato efímero y ceremonial que se produjo en el templo y con motivo de la procesión de traslado del Sacramento, hasta los fuegos de artificio y justas poéticas. De igual modo, incluye los autos sacramentales escritos por Calderón de la Barca.

El libro fue ordenado redactar por Fernando de Andrade y Castro, arzobispo-obispo de Jaén (1648-1664). El prelado pidió que se dedicara al cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo y anterior obispo de Jaén (1619-1646). La dedicatoria destaca la importancia de dichos prelados en la culminación del proyecto catedralicio, además de ser los principales promotores del pintor Sebastián Martínez Domedel.

En cuanto a lo que respecta a la relación del libro con el maestro pintor, en el «Discurso I». En que se describe el Templo, y su Magestuosa fabrica, Núñez Sotomayor se detiene en la *Capilla del testero* y describe su retablo de esculturas y pinturas que «exceden a los hiperboles y limites del aplauso».

El escribano prosigue el panegírico desarrollando la iconografía pictórica del retablo y cita las pinturas de la *Anunciación* y *Visitación*, considerándolas de «pincel inimitable». Entre ellas sitúa:

«En medio destes dos lienços ay vna caja embebida en el Retablo muy labrada de talla donde se venera vna Efigie de la Santa Veronica, obra de Sebastian Martinez, que justamente merece las aclamaciones deste siglo».

Finaliza la descripción de Núñez Sotomayor con los lienzos del segundo cuerpo del retablo. El escribano lo describe de la siguiente manera:

«Ocupa el lado derecho vn lienço del Descendimiento de la Cruz, y el otro lado la Efigie de vn Santo Christo, atado a la Coluna, y en ambos lienços asisten tan vivamente representadas las mortales ansias del Inocentissimo Cordero, que parece repite con cada llaga sus dolores al ofensor, para que de lastima, o de arrepentimiento le convierta el pacifico sentimiento dellos».

Como podemos comprobar, en el panegírico de Núñez Sotomayor se nos presenta el retablo concluido. Sin embargo, Sebastián Martínez solo había realizado la pintura destinada a cubrir la puerta del Santo Rostro, mientras que el resto no se terminaría hasta agosto de 1662, fecha en la que la preciada reliquia fue depositada en su sagrario<sup>319</sup>.

El que el escribano Núñez Sotomayor relate con tanta fidelidad el programa pictórico nos hace pensar que pudo tener acceso a los bocetos y estudios preliminares de Martínez y a noticias proporcionadas por los propios capitulares, con el objetivo de ofrecer una imagen acabada de esta capilla durante su consagración. El hecho de que en la *Descripción Panegyrica* encontremos numerosas estimaciones procedentes del tópico horaciano *ut pictura poesis*, nos muestra la estimación de ambas artes en las fiestas de consagración del templo, tanto del poeta como del pintor.

J.A.M.B.

---

<sup>319</sup> AHDJ, *Capitular*, A.C., 8 y 11 de agosto de 1662.





# Bibliografía

- ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2008), «D. Melchor de Moscoso y Sandoval (†1632) y Baltasar de Acevedo y Zúñiga (†1622), dos personajes de la corte enterrados en el monasterio de El Paular», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323, pp. 271-290.
- ACUÑA DEL ADARVE, Juan (1637), *Discurso de las Effigies y verdaderos retratos non manyfactos del Santo Rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mvndo y que la Santa Verónica, que se guarda en la Santa Iglesia de Iaén es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva de Andújar, en las casas del autor por Juan Furgella de la Cuesta.
- ADRIÁN ABAD, Miguel Ángel (1999), *La Iglesia de San Agustín de Córdoba y su programa iconográfico*, Córdoba.
- AGUILAR, Juan (2006), «La Inmaculada Concepción de Juan de Sevilla», en GALERA MENDOZA, Esther (coord.), *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, II, Granada, Universidad de Granada, pp. 271-276.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1978), *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, Granada, Universidad de Granada.
- ÁLAMO BERZOSA, Guillermo (1968), *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen*, Jaén, Obispado de Jaén.
- ALCOLEA GIL, Santiago (1963), *Guía de España. Córdoba*, Barcelona, Aries.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2003), *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*, Jaén, Universidad de Jaén.
- , (2014), «Juan Esteban de Medina y la pintura religiosa del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209, pp. 11-67.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1944), «Pintores cordobeses del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 64, pp. 226-244.
- , (1971), *Pintura del siglo XVII*, Col. “Ars Hispaniae”, XV, Madrid, Plus Ultra.

- ARCO MOYA, Juan del (1994), «Escribanías y escribanos del Número de la ciudad de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, pp. 823-848.
- , (2000), «Inventario de las actas de cabildo de la Catedral de Jaén en el archivo histórico diocesano», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 175, pp. 109-144.
- , (2007), «La planta de la Catedral de Jaén de Juan de Aranda», *Códice*, 20, pp. 37-44.
- BAGO Y QUINTANILLA, Miguel (1927), *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Laboratorio de Arte.-Universidad de Sevilla.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la (2004), «La Pintura del Patrimonio de la Compañía de Jesús» en VV. AA., *El Arte de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, pp. 377-378.
- BANNER, Lisa A. (2009), *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Burlington, Ashgate Publishing Company.
- BARTSCH, Adam Von (1978), *The Illustrated Bartsch*, New York: Abaris Books, XXXI, p. 150, n° 71 (414).
- BASSEGODA, Bonaventura (2002), *El Escorial como museo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- BENITO DOMENECH, Fernando (1991), *Ribera 1591-1652*, Madrid, El Viso.
- BOUBLI, Lizzie (2002), *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire Général des dessins. École Espagnole. XVIé-XVIIIé Siècles*, Paris.
- BROWN, Jonathan (1998), *Painting in Spain, 1500-1700*, New Haven, Yale University Press.
- CACHO CASAL, Marta (2003), «Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)», en COLOMER, José Luis (coord.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 415-428.
- CAÑADA QUESADA, Rafael (1991), «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez», *Senda de los Huertos*, 21, pp. 27-32.
- , (1996), «Los ilustres linajes de Bonifaz y Tobar con representación en Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162 (I), 1996, pp. 641-646.
- , (2008), «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el Archivo de la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, pp. 184-214.
- CALVO LÓPEZ, José (2009), «El Manuscrito *Cerramientos y trazas de Montea*, de Ginés Martínez de Aranda», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325, pp. 1-18.
- CAPEL MARGARITO, Manuel (1971), «Sebastián Martínez Domedel, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 67, pp. 33-48.

- , (1973), «Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, pp. 9-25.
- , (1998), «Últimos pintores de la escuela de Sebastián Martínez en el siglo XVIII: Ambrosio de Valois, Francisco Pancorbo y José I. Cobo de Guzmán», en *I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Actas, Madrid, pp. 117-129.
- , (1999), *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*, Jaén, A. D.
- CASADO TENDERO, Antonio (2003), «Los Esclavos del Santísimo Sacramento en la Catedral de Jaén», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (Simposium 11.2003. San Lorenzo de El Escorial), I, pp. 371-390.
- CAZABÁN LAGUNA, Alfredo (1913), «La labor de Romero de Torres», *Don Lope de Sosa*, 12, 1913, pp. 370-376.
- , (1914), «Series análogas», *Don Lope de Sosa*, 21, pp. 330-331.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- CHAMORRO LOZANO, José (1971), *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*, Jaén, Diputación Provincial.
- , (1984), «Atisbos del Barroco en la Monumentalidad de Jaén», en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El Barroco en Andalucía*, II, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 247-257.
- , (1990), «Los Cristos de la Catedral», *Alto Guadalquivir: especial Semana Santa giennense*, pp. 46-47.
- CHICHARRO CHAMORRO, José Luis (1999), *El Museo provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, Diputación Provincial.
- CONCIENCIA, Manuel (1760), *Vida admirable de el glorioso thaumaturgo de Roma, perfectísimo modelo del Estado Eclesiástico y Sagrado Fundador de la Congregación del Oratorio, San Felipe Neri* (traducida del portugués por un padre de la Congregación de Baeza), Madrid, Antonio Sanz.
- CORONAS TEJADA, Luis (1991), *La Inquisición en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial.
- , (1994), *Jaén, Siglo XVII*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- CÓZAR MARTÍNEZ, Fernando (1884), *Noticias y documentos para la historia de Baeza*, Jaén.
- DELGADO BARRADO, José Miguel y LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (2009), *Poderosos y privilegiados. Los caballeros de Santiago en Jaén (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- DOMÍNGUEZ CUBERO, José (1982), «Exégesis del “Greco” de Andújar», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 110, 1982, pp. 71-90.
- , (2000), «Oración en el Huerto», en BUENO ORTEGA, Manuel (coord.), *En la Tierra del Santo Rostro*, cat. exp., Jaén, Cajasur, p. 258.
- , (2002), «Pintores giennenses del siglo XVII. Los Bolaños en la transición protobarroca», *Boletín de Instituto de Estudios Giennenses*, 181, pp. 171-177.
- DOMINICI, B. (1742), *Vitte de pittori, scultori ed architetti napolitani*, Nápoles.
- FELTON, Craig y JORDAN, W.B (1982), *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, 1591-1651* (Catálogo de la exposición), Fort Worth (Texas).
- DOVAL TRUEBA, María del Mar (2003), *Los «Velazqueños». Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (2009), *Guía iconográfica de La Biblia y los Santos*. Versión española de César Vidal, Madrid, Alianza Editorial.
- ERCE XIMÉNEZ, Miguel de (1648), *Prueba evidente de la predicación del apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España*, Madrid, Alonso de Paredes.
- ESPEJO CALATRAVA, Purificación (1986), «El patronato en la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 110, pp. 179-187.
- FINALDI, Gabriele (2011a), «El conjunto de Osuna», en MILICUA, José y PORTÚS Javier (coords.), *El Joven Ribera*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 162-166.
- , (2011b), «Martirio de San Bartolomé», en MILICUA, José y PORTÚS, Javier (coords.), *El Joven Ribera*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 172-173.
- ESTRADA CARRILLO, Vicente (1993), *La Iglesia Parroquial de Luque (1567-1992)*, Córdoba.
- GALERA ANDREU, Pedro (1978), «Una familia de arquitectos giennenses: los Aranda. Estudio genealógico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 95, pp. 9-19.
- , (1979), *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Ahorros.
- , (1983), *La Catedral de Jaén*, León, Everest.
- , (2003), «Úbeda y Baeza, taller universal del arte de la cantería», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 186, pp. 161-193.
- , (2005), «Juan de Aranda Salazar, un epígono del clasicismo en la Baja Andalucía», *Atrio*, 10-11, pp. 17-26.
- , (2007a), «Descripción panegírica de las insignes Fiestas que la Iglesia de Jaén celebró en la traslación del S.S. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660», en CAMACHO MARTÍNEZ,

- Rosario y ESCALERA PÉREZ, Reyes (coords.), *Fiesta y simulacro*, cat. exp., Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 234-235.
- , (2007b), «El paso invisible por Jaén de un gran mecenas del Renacimiento, el cardenal Alejandro Farnesio», *Elucidario*, 3, pp. 171-180.
- , (2009), «Pintores nobles y nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, pp. 193-208.
- , (2012), «Cúpula», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, pp. 88-89.
- GALIANO PUY, Rafael (2004), «Vida y obra del escultor Sebastián de Solís, un artista toledano afincado en Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187, pp. 273-351.
- , (2006), «Bienhechores de Ntra. Sra. de la Capilla. Los Hnos. Casela Passano, canónigos de Jaén», *El Descenso*, 3, pp. 112-118.
- , (2007a), «Las esculturas de la Catedral de Jaén (siglo XVII). Corpus documental y fotográfico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 195, pp. 121-190.
- , (2007b), «Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)», *Elucidario*, 3, pp. 335-379.
- , (2011), «Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684). De Juan de Aranda Salazar a Eufrasio López de Rojas (I)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 203, pp. 131-180.
- GÁLLEGO, Julián (1991), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA, Francisco (1683), *Vida y Martirio del Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús*, Madrid por Juan García Infanzón.
- GARCÍA ALMAGRO, Antonio (2007), *Arte y Aristas en la sociedad ubetense del siglo XVII*, Úbeda, Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna.
- GARCÍA CUETO, David (2012), «Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo XVII», *Atrio*, 18, pp. 73-94.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta y NAVARRETE PRIETO, Benito (2008), *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo Razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de los pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime (2008), «El templo y el imaginario festivo barroco: a propósito de la Descripción Panegírica de Núñez Sotomayor», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 30, pp. 273-318.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1968), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe.
- GILA MEDINA, Lázaro (1988), «Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno familiar», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIX, pp. 65-82.

- , (2002), *Cabra de Santo Cristo (Jaén). Arte, historia y el Cristo de Burgos*, Jaén.
- GÓMEZ BRAVO, Juan (1778), *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (1989), *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad de Granada.
- , (2001), «Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebración en el Colegio de Jesuitas durante el siglo XVII», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, pp. 209-227.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel (1994), *Guía de Granada (1890)* ed. Facsimilar, Granada, Universidad.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (2012), «Descripción Panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación de SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de octubre del año 1660. Festivas y generosas demostraciones de aquella nobilísima ciudad en esta solemne Dedicación. Oraciones evangélicas en su octava. Sagrados poemas en su elogio», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, pp. 292-293.
- HERREROS MOYA, Gonzalo José (2013), «Nobleza, genealogía y heráldica en Córdoba: la casa solariega de los Mesa y Palacio de Las Quemadas», *Historia y Genealogía*, 3, 2013, pp. 99-194.
- HIGUERAS MALDONADO, Juan (2009), *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (siglos XVII-XVIII)*, Jaén, Universidad de Jaén.
- JESÚS MARÍA, Antonio de (1680), *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval*, Madrid, Bernardo de Villadiego.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1944), «Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», *Archivo Español de Arte*, 62, pp. 77-103.
- LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup> Soledad (1994), «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, pp. 299-314.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (2012), «Las lágrimas de San Pedro», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, pp. 184-185.
- , (2014), «Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición» en MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (coord.), *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, cat. exp., Facultad de Teología, Granada, pp. 196-200.
- LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (2005), *La Compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: el Colegio de San Eufrasio (1611-1767)*, Jaén, Ayuntamiento.

- , (2010), «El confesionario regio en la monarquía hispánica del siglo XVII», *Obrairo de Historia Moderna*, 19, pp. 249-278.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GILA MEDINA, Lázaro (1992), «La arquitectura en Granada a fines del siglo XVI: La escalera del Convento de Santa Cruz la Real», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, pp. 159-188.
- LÓPEZ MOLINA, Manuel (1999), «Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172, pp. 921-947.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel (1967), «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Se cumplen ahora trescientos años de la muerte del pintor de cámara de Felipe IV», *Diario Jaén* (14/XI/1967).
- MADOZ, Pascual (1847), *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, IX, Madrid, Establecimiento Tipográfico – Literario Universal.
- MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael (2010), «La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez en la redención del pecado de la Humanidad», en CAMPOS, Francisco Javier (coord.), *Actas del Simposium Los Crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*, Madrid, Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 887-906.
- , (2011), *En torno a Sebastián Martínez Domedel: Revisión historiográfica*, Universidad de Jaén, 2011.
- , (2013), «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez», en LÓPEZ CALDERÓN, Carmen et alii (coords.), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, 1, Santiago de Compostela, Adavira, pp. 389-406.
- MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2001), «Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 177, pp. 336-341.
- MILICUA, José (2009), «San Pedro Arrepentido», en RUIZ, Leticia (coord.), *Juan Bautista Maíno*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado.
- MILICUA, José y PORTÚS, Javier (coords.) (2011), *El joven Ribera* (Catálogo de Exposición), Madrid, Museo del Prado.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (coord.) (2009), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, 1, Sevilla, Junta de Andalucía.
- MORALES, Pedro (1959), «Interesante obra de restauración en la pinacoteca. El Museo Catedralicio (II)», *Diario Jaén* (23/VII/1959), p. 3.
- MORÁN TURINA, José Miguel (1993), *José Ribera*, Madrid, Historia 16.
- MORENO MENDOZA, Arsenio (coord.) (2005), *Guía artística de Jaén y su provincia*, Sevilla, Fundación Lara.
- MULCAHY, Rosemarie (1998), «El arte religioso y su función en la corte de Felipe II», en CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, SEACEX, pp. 173-174.

- MÜLLER, Priscila (1963), *Drawings of Antonio del Castillo*, Ann Arbor.
- NANCARROW, Mindy y NAVARRETE PRIETO, Benito (2004), *Antonio del Castillo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998), *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- , (2006), «Pintura Barroca en la Universidad», en GALERA MENDOZA, Esther (coord.), *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad, pp. 97-164. 281.
- NÚÑEZ, Lourdes; MARTÍN, Lourdes; y FERRERAS, Gabriel (2006), «Intervención sobre el Calvario de José Ribera (Colegiata de Osuna)», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 59, pp. 18-39.
- NUÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan (1661), *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del S.S. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo*, Málaga, Mateo López Hidalgo.
- ORTEGA SAGRISTA, Rafael (1959), «La iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI al XVIII)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, pp. 41-85.
- PACHECO, Francisco (1649), *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Faxardo.
- PALENCIA CEREZO, José María (1989), «En busca de “Sebastianus». La autoría del misterioso apostolado del Museo Diocesano», *Diario de Córdoba*, 26 de febrero de 1989.
- , (2005a), «San Pedro», GARCÍA, Fuensanta (coord.), *En torno al Barroco: Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, cat. exp., Córdoba, Junta de Andalucía, pp. 82-83.
  - , (2005b), «Santa Águeda», en PALENCIA CEREZO, José María y DEL CAMPO, Javier (coords.), *El esplendor del barroco andaluz en la colección Granados*, Córdoba, Cajasur, 2005, p. 156.
  - , (2008), «Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (coord.), *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, I, pp. 373-384.
  - , (2010), «El retrato de don Andrés de Rueda Rico y el pintor Cristóbal Vela Cobo», *Crónica de Córdoba y sus pueblos XVII*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 239-253.
  - , (2011), «Sebastián Martínez, el gran desconocido», *Ars Magazine*, 10, pp. 102-114.
  - , (2015), «Sebastián Martínez en su centenario. Fuentes iconográficas y procesos creativos», *Ciclo de conferencias Los Jueves del Museo*, Museo de Jaén, jueves 26 de noviembre de 2015.
- PALENCIA CEREZO, José María y DEL CAMPO, Javier (2008), *Espíritu Barroco. Colección Granados*, cat. exp., Burgos, Caja Burgos, 2008.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo (1724), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Juan García Infançón.
- PAPI, Gianni (2011), «La exposición clásica. Ribera y Velázquez», *Ars Magazine*, 10, pp. 18-30.
- PÉREZ LOZANO, Manuel (1997), «La pintura en el antiguo convento», en VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.), *El convento de Dominicas del Corpus Christi de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, pp. 236-265.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1978), *Los Ribera de Osuna*, cat. exp., Sevilla, Caja de San Fernando.
- , (1983), *Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura.
- , (1992a/2005), *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra.
- , (1992b), «San Bartolomé», en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y SPINOSA, Nicola (coords.), *Ribera 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y SPINOSA, Nicola (1978), *L'opera completa de Ribera*, Milano, Rizzoli editori.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, Ana(2000), *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- PONZ, Antonio (1791), *Viage de España*, XVI, Madrid, Viuda de Ibarra.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1893), *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, por el Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid.
- RAVÉ PRIETO, Juan Luis (2008), «Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la Villa de Marchena durante la Edad Moderna», en *XIV Jornadas de Historia sobre Marchena*, Marchena, pp. 31 y 32.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles (1988), *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Volumen III, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis (2006), «Juan de Sevilla», en GALERA MENDOZA, Esther (coord.), *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad, pp. 58-61.
- RINCÓN GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Dolores (1997), «Humanismo giennense: médicos en Jaén durante los siglos XVI y XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 163, pp. 99-159.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel (1982), *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel (2006), «La Inmaculada de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada», en GALERA MENDOZA, Esther

- (coord.) *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada, pp. 305-317.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso (1967), *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum SI.
- ROMERO DE TORES, Enrique (1913), *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*, Madrid, CSIC.
- RUANO, Francisco (1779), *Casa de Cabrera en Córdoba. Obra genealógica histórica*, Córdoba, Juan Rodríguez.
- RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco, *Vida del Illustrísimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado, arzobispo de Sevilla, fundador del Colegio Viejo de S. Bartolomé y noticia de sus varones excelentes*.
- SALORT PONS, Salvador (2005), «Gaspar Becerra en Florencia», *Archivo Español de Arte*, 309, pp. 100-102.
- SÁNCHEZ TOSTADO, Luis Miguel (1997), *Historia de las prisiones en la provincia de Jaén*, Jaén, Jabalcuz.
- SANTAMARÍA LÓPEZ, Juan Manuel (2006), *Caja Segovia Restaura*, Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural.
- SCHROTH, Sarah (1990), *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Nueva York.
- SEQUEIROS PUMAR, Candelaria (1987), *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe (2011), «La promoción artística en los cabildos catedralicios», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 37-53.
- , (2011), «Las relaciones artísticas entre España e Italia a través de los cabildos catedralicios en la Edad Moderna», en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 343-368.
- , (2012), «Las catedrales, focos artísticos del Barroco», *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, pp. 98-102
- , (2012a), «Pinturas del retablo y capilla mayor», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, pp. 174-177.
- , (2012b), «San Mateo», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 170-171.
- , (2012c), «San Marcos», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 168-169.
- , (2012d), «San Juan Evangelista», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 165-166.

- , (2012e), «San Lucas», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 164-165.
- , (2012f), «Cristo Crucificado», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 178-179.
- , (2012g), «Programa escultórico de la fachada principal», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.) *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 90-93.
- , (2012h), «Martirio de San Sebastián», *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, 2012, pp. 186-189.
- , (2013), «La materialización del poder episcopal en la Catedral a través de la promoción de las artes», *Krypton*, 1, pp. 34-45.
- SPINOSA, Nicola (2008), *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- STAGNO, Laura (2008), «Modelli iconografici per l'Inmacolata a Genova nel Cinquecento», en ANSELMINI, Alessandra (coord.), *L'Inmacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma, De Luca, pp. 312-315.
- TORMO, Elías (1916), «El Crucificado de Ribera en la Colegiata de Osuna», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 237-238.
- TROPÉ, Hélène (2010), «Valimiento y mecenazgo. Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)» en TROPÉ, Hélène (coord.), *La représentation du favor dans l'Espagne de Philippe II et de Philippe IV. Enjeux de pouvoirs, littérature et iconographie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 131-180.
- TUBINO, Francisco María (1868), *Pablo de Céspedes*, Madrid.
- STIRLING MAXWELL, William (1891), *Annals of Artists of Spain*, London, III.
- ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de (1986), *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén.
- URREA, Jesús (coord.) (1982), *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*, 15 al 30 de octubre de 1982, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2008), «Testimonios literarios sobre la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, p. 140.
- VALVERDE MADRID, José (1962), «Artistas giennenses en el Barroco cordobés», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 33, pp. 9-98.
- , (1967), «Los dibujos de Antonio del Castillo», *Goya*, 79, pp. 20-23.
- VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2007), «La iglesia de San Giacomo degli Spagnoli a la luz del manuscrito 1544 del Archivo Storico Capitolino y otras fuentes del siglo XVII», en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.), *Roma y España, crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, SEACEX, vol. 2, pp. 667-677.

- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María de los Ángeles, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, Fundación José Manuel Lara.
- VIRIBAY ABAD, Miguel (2000a), *Jaén. Pueblos y Ciudades*, VI, Jaén, Diario Jaén, pp. 1487-1493.
- , (2000b), «Aspectos de la Pintura Giennense», en BUENO ORTEGA, Manuel (coord.) *En la Tierra del Santo Rostro* (Catálogo de la Exposición), Córdoba, Cajasur, pp. 71-99.
- VORAGINE, Santiago de la (2004), *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial.
- VV.AA. (1985), *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Diputación Provincial.
- WETHEY, Harold E. (1954), «Discípulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, 105, pp. 25-34.
- XIMENA JURADO, Martín de (1654), *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y annales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, Domingo García.
- XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1628), *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, Jaén, Pedro de la Cuesta.
- ZUERAS TORRENS, Francisco (1982), *Antonio del Castillo: un gran pintor del Barroco*, Córdoba.

# Agradecimientos

Caylus Anticuarios  
Colección Granados  
Diócesis de Córdoba  
Diócesis de Jaén  
Fundación Focus-Abengoa  
Galleria Nazionale di Parma  
Museo de Bellas Artes de Córdoba  
Museo de Baeza  
Museo de Bellas Artes de Granada  
Museo de Jaén  
Museo Nacional del Prado  
Monasterio de San José de Granada  
Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba  
Musée du Louvre  
Patrimonio Nacional  
Pinacoteca Nazionale di Bologna  
Real Monasterio de Santa María de Poblet  
Santa Iglesia Catedral de Baeza  
Santa Iglesia Catedral de Córdoba  
Santa Iglesia Catedral de Jaén  
Santa Iglesia Catedral de Segovia



# Índice

PRESENTACIONES	9
SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA <i>Benito Navarrete Prieto</i>	17
SEBASTIÁN MARTÍNEZ Y CÓRDOBA <i>José M.ª Palencia Cerezo</i>	59
SEBASTIÁN MARTÍNEZ EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE JAÉN <i>Pedro A. Galera Andreu</i>	113
SEBASTIÁN MARTÍNEZ, «MAESTRO PINTOR» DE LA CATEDRAL DE JAÉN <i>Felipe Serrano Estrella</i>	149
CRONOLOGÍA <i>Rafael Mantas Fernández</i>	195
CATÁLOGO	215
<i>Santo Rostro sostenido por ángeles</i>	217
<i>Las lágrimas de San Pedro</i>	220
<i>Crucificado</i>	224
<i>San Pedro</i>	227
<i>San Juan</i>	230
<i>San Lucas</i>	233
<i>San Mateo</i>	236

<i>San Marcos</i>	239
<i>Martirio de San Bartolomé</i>	242
<i>El Nacimiento de Cristo</i>	247
<i>San Crispín y san Crispiniano</i>	250
<i>Inmaculada Concepción</i>	254
<i>Inmaculada Concepción</i>	257
<i>Inmaculada Concepción</i>	261
<i>Acuerdo Capitular de 21 de enero de 1653</i>	265
<i>Acuerdo Capitular de 14 de octubre de 1661</i>	267
<i>Sebastián Martínez, escribano de la Cofradía de San Ildefonso</i>	270
<i>Descripción panegírica</i>	273
BIBLIOGRAFÍA	277
AGRADECIMIENTOS	289

Terminóse de imprimir la presente obra,  
«*Sebastianus. Pintor de Jaén*»,  
de la que son coordinadores Pedro Antonio Galera Andreu  
y Felipe Serrano Estrella, en la ciudad de Jaén,  
el día 29 de junio de 2018, festividad  
de San Pedro y San Pablo





