UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE PATROMONIO HISTÓRICO

TESIS DOCTORAL

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL. UN PINTOR GIENNENSE DEL SEISCIENTOS

PRESENTADA POR:
RAFAEL MANTAS FERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR:
DR. D. MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
DR. D. JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

JAÉN, 8 DE MAYO DE 2017

ISBN 978-84-9159-264-8

ÍNDICE

REFERENCIAS Y ABREVIATURAS ..... - 3 -
AGRADECIMIENTOS ..... - 5 -
OBJETIVOS ..... - 7 -
METODOLOGÍA ..... - 9 -
I. INTRODUCCIÓN ..... - 11 -
II. CONTEXTO HISTÓRICO ..... - 15 -
III. SEBASTIÁN MARTÍNEZ EN LAS FUENTES Y EN LA HISTORIOGRAFÍA ..... - 31 -
IV. BIOGRAFÍA ..... - 43 -
1. Diferentes propuestas sobre su nacimiento ..... - 43 -
2. Información económica y social de Sebastián Martínez Domedel y su familia ..... - 45 -
3. De aprendiz a maestro de pintura ..... - 50 -
4. Noticias sobre el taller de Sebastián Martínez ..... - 57 -
5. Clientela y mecenazgo ..... - 65 -
6. La relación entre Sebastián Martínez y la Catedral de Jaén ..... - 74 -
7. Nombramiento como Pintor de Corte de Felipe IV ..... - 83 -
8. Segundas nupcias con Juana de la Peña ..... - 88 -
9. Noticias sobre su muerte ..... - 90 -
V. ESTILO ..... - 93 -
1. Influencia de la pintura naturalista ..... - 93 -
2. La conexión con Antonio del Castillo ..... - 98 -
3. Seducción por la técnica y composiciones de Alonso Cano ..... - 103 -
4. El influjo de la obra de José de Ribera ..... - 104 -
5. Contacto con la pintura madrileña ..... - 107 -
6. Soluciones compositivas aportadas por las fuentes grabadas ..... - 109 -
7. La personalidad de su estilo ..... - 115 -
8. Apuntes y dibujos ..... - 125 -
VI. CATÁLOGO DE OBRAS ..... - 129 -
VII. CRONOLOGÍA ..... - 323 -
CONCLUSIONES ..... - 345 -
APÉNDICE DOCUMENTAL ..... - 359 -

BIBLIOGRAFÍA ..... - 461 -
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS ..... - 493 -

REFERENCIAS Y ABREVIATURAS

ARCHIVOS

AHDJ:	Archivo Histórico Diocesano de Jaén
AHOOMM:	Archivo Histórico Nacional Órdenes Militares
AHNSN:	Archivo Histórico Nacional Sección de Nobleza
AHPJ:	Archivo Histórico Provincial de Jaén
AHPM:	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHPTSI:	Archivo Histórico Provincial de Toledo de la Compañía de Jesús

ABREVIATURAS

cat.:	catálogo
cat. exp.:	catálogo de exposición
coord.:	coordinador
dir.:	director
ed.:	edición
f.:	folio
leg.:	legajo
nº cat.:	número de catálogo
nº inv.:	número de inventario
p.:	página
r.:	recto
s/n.:	sin numerar
v.:	vuelto
VV. AA.:	Varios Autores
vol.:	volumen
t.:	tomo

AGRADECIMIENTOS

A través de estas líneas quiero expresar mi gratitud a todas las instituciones que han hecho posible la realización de esta Tesis Doctoral: Instituto de Estudios Giennenses, Excma. Diputación Provincial de Jaén, S. I. Catedral de Jaén, Obispado de Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, Museo Provincial de Jaén, Universidad de Jaén, Colección Granados, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo Histórico Nacional, S. I. Catedral de Córdoba, Obispado de Córdoba, Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Iglesia del Sagrado Corazón de Granada, Fundación Focus-Abengoa, Archivo Fotográfico Oronoz, Alcalá Subastas, Galería Caylus y Subastas Segre.

De forma especial quiero agradecer a D. Miguel Ángel León Coloma y a D. José Manuel Almansa Moreno por aceptar ser los directores de mi Tesis Doctoral, además de orientarme en todo momento en la elaboración de este estudio.

Extiendo mi reconocimiento al profesorado del Área de Historia del Arte, del Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén, y en especial a D. Pedro Galera Andreu, Dª Luz de Ulierte Vázquez, Dª. Rosario Anguita Herrador, Dª Carmen Eisman Lasaga, Dª. Victoria Quirosa García, D. Felipe Serrano Estrella, D. Rafael Antonio Casuso Quesada, Dª. Carmen Guerrero Villalba, D. Manuel Jódar Mena y Dª. Ana Fernández Zamora por mostrarme todo su apoyo.

Asimismo, traslado mi gratitud a todas las personas que han contribuido de forma directa durante la labor de investigación, entre ellos: D. José Miguel Granados (Colección Granados), D. Miguel Viribay Abad (pintor, consejero de número del Instituto de Estudios Giennenses y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias de Granada), D. Adolfo Ferrín (Colección García-Montañés), D. Fernando Rayón Valpuesta (historiador y periodista), D. Miguel Ruiz Calvente (investigador), D. José Joaquín Quesada Quesada (licenciado en Historia del Arte), D. Francisco Miguel Aránega Castilla (licenciado en Humanidades), Dª Francisca Hornos Mata (directora del Museo Provincial de Jaén), Ilmo. D. Francisco Juan Martínez Rojas (Deán de la S. I. Catedral de Jaén), D. Néstor Prieto Jiménez (restaurador del patrimonio catedralicio), Dña. María José Muñoz López (directora del Museo Diocesano de Córdoba), D. Benito Navarrete Prieto (profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid), D. José María Palencia Cerezo (director del Museo de Bellas Artes de Córdoba), D. Carlos Domínguez (superior de la Iglesia del Sagrado Corazón de Granada) y D. José Luis Ojeda Navío (restaurador de obras de arte).

Todo este trabajo no habría sido posible sin el amparo incondicional de mis amigos y de mi familia, pero sobre todo de mis padres, de mi hermana y de Laura Luque Rodrigo que desde un principio hasta el día de hoy han estado a mi lado ayudándome con sus consejos y viendo cómo los logros se iban plasmando en las páginas de esta Tesis Doctoral que pretende dar a conocer al pintor Sebastián Martínez Domedel.

OBJETIVOS

Con esta Tesis Doctoral se pretende ampliar en gran medida el contenido esbozado en el Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión historiográfica en torno a Sebastián Martínez Domedel*, defendido públicamente en septiembre de 2011 en la Universidad de Jaén, y en la que se analizaba el estado de la cuestión. Por consiguiente, nuestro estudio pretende revisar y ampliar el conocimiento en torno a la pintura barroca en Jaén y, en concreto, aspira a profundizar más sobre la figura de Sebastián Martínez Domedel, un artista poco valorado pero que en los últimos años está despertando un gran interés por parte de la crítica, llegando a ser considerado como una de las grandes personalidades de la pintura barroca andaluza.

Una vez definido el perfil de estudio de nuestra Tesis Doctoral se han marcado los siguientes objetivos:

- Definir el ambiente pictórico que existió en Jaén durante el siglo XVII, incidiendo del mismo modo en aspectos de carácter económico, histórico, social y religioso.
- Contextualizar la producción artística de Sebastián Martínez con las de otros pintores en otras ciudades de especial impacto artístico durante el siglo XVII –como serían Sevilla, Córdoba, Granada o Madrid–, incidiendo en las coordenadas históricas de su época y en la espiritualidad contrarreformista para la que trabajaron, teniendo también presente los particulares requerimientos locales e institucionales que debieron satisfacer.
- Reconstruir la biografía de Sebastián Martínez Domedel a partir de la información aportada por las fuentes tradicionales –especialmente Palomino, Ceán Bermúdez y Ponz–, así como por los recientes estudios realizados en los últimos años.
- Ampliar el conocimiento en torno al árbol genealógico de Sebastián Martínez Domedel para analizar el grado de influencia de sus relaciones familiares en su práctica del arte de la pintura.
- Valorar el juicio y la estima que tuvo Sebastián Martínez en vida durante el siglo XVII, considerando la trascendencia de este artista en la historiografía del arte.
- Concretar las claves que definen el estilo, la técnica y las composiciones de la obra de Sebastián Martínez.
- Clarificar los adjetivos con los que las fuentes, particularmente Antonio Palomino, definieron su estilo como «anieblado», «extravagante» y de «capricho peregrino».
- Reconstruir la trayectoria profesional de Sebastián Martínez a partir de las relaciones de clientela pública y privada de la época que demandó su obra y valorar la capacidad de respuesta para satisfacer a sus compradores, interesados por lo general en la promoción de pintura devocional.
- Analizar la iconografía de la producción documentada de Sebastián Martínez y establecer la influencia de sus composiciones con las fuentes escritas y grabadas

y la obra de otros artistas coetáneos clarificando así su propia originalidad y grado de creatividad.

- Valorar la situación actual en la que se encuentra el conocimiento de Sebastián Martínez Domedel y sus perspectivas de futuro, gracias a las aportaciones de los nuevos estudios de investigación, así como a las intervenciones y restauraciones llevadas a cabo en algunos de sus cuadros para su posterior musealización.
- Elaborar un catálogo razonado que contemple la obra documentada de Sebastián Martínez, incluyendo la propuesta de nuevas atribuciones –algunas propias y en otros casos corroborando las aportaciones de otros investigadores–, pinturas mencionadas en las fuentes antiguas pero que no han podido ser reconocidas y desestimando de esta nómina las obras que consideramos que otros autores habían relacionado de forma errónea.

METODOLOGÍA

La presente Tesis Doctoral se ha concebido como un trabajo que abarca un amplio ámbito de estudio, dado que hemos tratado diversas cuestiones de disciplinas como la Historia del Arte, la Historia, la Genealogía, la Iconografía, la Estadística, etc. A la hora de trabajar con la información recopilada hemos seguido los planteamientos del método histórico para analizarla y contextualizarla en sus correspondientes coordenadas geográficas e históricas.

En referencia a ello, la investigación llevada a cabo se estructura en diversas fases en las que se ha utilizado diferentes recursos y una metodología de carácter científico e interdisciplinar:

FASE I: INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Recopilación de la información suministrada por las fuentes y la historiografía para extraer los datos necesarios para reconstruir las biografías de Sebastián Martínez Domedel y del resto de pintores giennenses del siglo XVII, así como para valorar el reconocimiento y la estima que tuvieron, tanto en vida como en épocas posteriores.
- Definición del estado de la cuestión historiográfica, mediante una consulta exhaustiva de la bibliografía existente.

FASE II: INVESTIGACIÓN ARCHIVÍSTICA

- Búsqueda de información documental en distintos archivos civiles y eclesiásticos (Archivo Diocesano de la S. I. Catedral de Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, Archivo Municipal de Jaén, Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, etc.).
- Indagación de la información ofrecida por las hemerotecas (especialmente en los fondos del Instituto de Estudios Giennenses), a través de las publicaciones periódicas de diarios de ámbito provincial.
- Localización y verificación de la información reseñada en la historiografía, con el fin de justificar y contrastar los datos aportados, desechando todos los aspectos erróneos o confusos.

FASE III: ESTUDIO Y VALORACIÓN *IN SITU* DE LA OBRA

- Localización de las obras pictóricas que se conservan en la actualidad en iglesias, conventos, museos y colecciones privadas.
- Valoración de la técnica, del estilo y de la pincelada que presentan los cuadros. Además, en los casos en los que nos ha sido posible, se ha procedido a la medición de las dimensiones de las obras, junto a la estimación de su estado de conservación y a la realización de una sesión fotográfica pormenorizada.

- Estudio de la producción documentada y firmada de Sebastián Martínez Domedel para establecer las claves de su trayectoria artística, además de definir su estilo, su técnica y sus composiciones.
- Definición de un catálogo razonado, tras el cual se ha procedido al análisis de las atribuciones realizadas a lo largo del tiempo.
- Exclusión de su catálogo de todas las atribuciones que tradicionalmente se han relacionado con Sebastián Martínez Domedel, pero que consideramos erróneas a partir de nuestro trabajo.

FASE IV: ESTUDIO ICONOGRÁFICO

- Detección, a partir de la consulta de repertorios de estampas (*The Illustrated Bartsch* y otros), de las influencias o las fuentes de inspiración que acusan las obras objeto de nuestro estudio, prestando especial importancia a los grabados italianos y flamencos (según una práctica generalizada de los pintores españoles del Barroco). A partir de la detección del prototipo gráfico, hemos analizado la creatividad del artista desde su relación con el modelo, rentabilizándolo o trascendiéndolo en una obra diferente.

FASE V: REDACCIÓN DE LA MEMORIA Y DE LAS CONCLUSIONES EXTRAÍDAS

- Recopilación de la información aportada por las fuentes bibliográficas, archivísticas y del estudio *in situ* de las obras pictóricas.
- Adecuación del material fotográfico con programas de edición de imágenes (*Adobe Photoshop*).
- Elaboración de un estudio bibliográfico y de diversas relaciones contables y estadísticas a través de las hojas de cálculo (Microsoft Office *Excel*).
- Utilización del gestor de datos *Genealogía Mac* (versión 6.3.9) para elaborar los estudios genealógicos[1].
- Redacción del trabajo siguiendo los criterios y normativa del *Estilo Chicago Humanities*, para referenciar las citas a pie de página así como para organizar la recopilación bibliográfica final.

[1] Véase el Anexo sobre Genealogía en el CD.

I. INTRODUCCIÓN

A pesar de concentrarse la producción de la pintura andaluza del siglo XVII en las escuelas sevillana y granadina, con personalidades tan destacadas como Zurbarán (1598–1664), Velázquez (1599–1660), Alonso Cano (1601–1667), Murillo (1617–1682), Valdés Leal (1622–1690), Pedro Atanasio Bocanegra (1638–1689) o Juan de Sevilla (1643–1695), existieron otros focos productivos, a los que se adscriben una serie de artistas de gran calidad que por diversas circunstancias han sido poco estimados y valorados.

Por esta razón, las investigaciones modernas se han esforzado en redefinir un panorama artístico bastante más complejo y variado. Gracias a estos estudios se están revalorizando otros centros productivos, como el cordobés, al profundizar en el conocimiento de otras personalidades como Antonio del Castillo Saavedra (1616–1668)[2]. Estos focos, que tradicionalmente han sido marginados permanecen endeudados con los grandes centros y con sus maestros más destacados. Sin embargo, estos artistas revelan compromisos y soluciones propias que enriquecen el panorama en torno a la pintura barroca andaluza, aportando una mejor y mayor aproximación a la realidad.

Uno de los ámbitos excluidos por la historiografía ha sido el de la pintura barroca en Jaén. La ausencia de estudios monográficos y sistemáticos se puede interpretar como el principal condicionante para relegar a sus artistas a un segundo plano que, por regla general, han sido poco valorados por la Historia del Arte.

Sin duda alguna, el exponente más destacado del foco giennense es Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615/1620–Madrid, 1667), siendo en la actualidad una figura enigmática y poco estudiada dentro de la pintura barroca andaluza del siglo XVII, a pesar de ser una de las grandes paletas del Siglo de Oro, con un nivel equiparable a Alonso Cano, Zurbarán, Antonio del Castillo o Ribera.

Sus lienzos nos hablan de un artista que domina a la perfección la técnica de la pintura al óleo. Sus composiciones son sencillas y su estilo es ecléctico, fruto de un continuo aprendizaje como consecuencia de sus viajes a otras ciudades como Córdoba y Madrid. Se trata de un insigne maestro de la pintura que sabe recrear con todo lujo de detalles las calidades táctiles de sus bodegones, en los que abundan libros, folios, flores y frutas. Su destreza técnica no se limita exclusivamente a las naturalezas muertas, sino que derrocha grandes cualidades pictóricas en la definición de las anatomías de sus imágenes sagradas, las cuales encarnan a personajes reales tomados de la calle que miran fijamente al espectador, en actitud desafiante y con una tensión psicológica, que incitaba a la oración al fiel del siglo XVII, cumpliendo a la perfección los postulados tridentinos de la época.

[2] Véase el estudio en torno al pintor cordobés en NANCARROW, Mindy; NAVARRETE PRIETO, Benito: *Antonio del Castillo.* Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

El desinterés que ha sufrido Sebastián Martínez, vino precedido en un primer momento por los elogios y el reconocimiento de su obra, tal y como demuestran los testimonios de Antonio Palomino (1724), Antonio Ponz (1725–1792) o Juan Agustín Ceán Bermudez (1800). No obstante, con el paso del tiempo esa admiración se fue diluyendo paulatinamente durante los siglos XVIII y XIX como consecuencia del cambio de gusto artístico, afín al Neoclasicismo, y posteriormente por la falta de investigaciones de carácter científico que estudiaran su obra de forma crítica –alejadas del tópico que calificaba su obra de ser «anieblada»– y, sobre todo, por el amplio repertorio de lienzos de menor calidad que de forma errónea le han sido atribuidos. Todo ello se tradujo en el escaso conocimiento que se ha tenido en torno a ella hasta hace poco tiempo.

El desdeño y olvido por parte de la crítica hacia algunos artistas no es una realidad exclusiva a Martínez, puesto que otros maestros de la pintura barroca como Alonso Cano sufrieron un devenir parecido hasta que la familia Gomez-Moreno[3] centró su atención en su figura y en su obra.

Aunque el estudio en torno al pintor giennense se encuentra en una fase primaria, en las últimas décadas el artista ha despertado el interés de algunos historiadores del arte como José Valverde Madrid, Manuel Capel Margarito, Rafael Cañada Quesada, Alfonso E. Pérez Sánchez, Mª Soledad Lázaro Damas, Pedro A. Galera Andreu, Miguel Ángel León Coloma, José María Palencia Cerezo y Benito Navarrete Prieto. Estas investigaciones han ofrecido nuevas perspectivas sobre su vida y su obra, al mismo tiempo que han destacado la calidad de su producción, considerándolo como una interesante figura de la pintura barroca andaluza necesitada de estudios más profundos.

El auge que está viviendo Sebastián Martínez en los últimos años se manifiesta en su rehabilitación museográfica, como refleja el interés mostrado por el Museo Provincial de Jaén, a través de la adquisición de dos de sus obras, una *Santa Catalina* y un *San Juan Bautista,* en 2005 y 2006 respectivamente. Sin embargo la incorporación a los fondos del Museo Nacional del Prado de un *San José con el Niño* (2009) puede interpretarse como un punto de inflexión de cara a las futuras valoraciones sobre este pintor giennense.

En esta misma línea debemos resaltar los procesos de restauración de algunas de sus obras, como sucede con los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén, los cuales nos arrojan nuevos datos para el conocimiento de su técnica y sobre todo contribuyen a mejorar y preservar su estado de conservación.

[3] Véase GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: «Alonso Cano». *Boletín del Centro Artístico de Granada*, nº 14-17. Granada: 1887; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: «Alonso Cano, escultor». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 2. Madrid: CSIC, 1926, pp. 177-214; GÓMEZ-MORENO, Mª Elena: «El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada». *Archivo de Arte Español y Arqueología*, nº 39. Madrid: CSIC, 1937, pp. 207-233; GÓMEZ-MORENO, Mª Elena: «Pinturas inéditas de Alonso Cano». *Archivo de Arte Español*, t. 21, nº 84. Madrid: CSIC, 1948, pp. 241-258; GÓMEZ-MORENO, Mª Elena: *Exposición de Alonso Cano*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1954.

Considerando estos antecedentes, y debido a la falta de un estudio monográfico que tratara con mayor profundidad la vida del pintor así como la necesidad de definir un catálogo razonado de su obra, surgió el Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión historiográfica en torno a Sebastián Martínez*, bajo la dirección de D. Miguel Ángel León Coloma y D. José Manuel Almansa Moreno, ambos profesores de la Universidad de Jaén. El estudio fue defendido públicamente en septiembre de 2011 y evaluado por un tribunal compuesto por los profesores Dª. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), D. Pedro Galera Andreu y Dª. Rosario Anguita Herrador (Universidad de Jaén), obteniendo la calificación de *Sobresaliente por unanimidad*.

La presente Tesis Doctoral titulada *Sebastián Martínez Domedel. Un pintor giennense del Seiscientos* recoge y amplía los resultados del citado estudio estructurado en tres bloques: el primero contiene una aproximación al contexto histórico en el que transcurrió su vida, seguido de un análisis de su figura en las fuentes y en la historiografía; posteriormente se trata la biografía del artista, a partir de la información localizada en diversos archivos, la cual ha sido transcrita de forma íntegra en un corpus documental; por último, el trabajo presenta un catálogo razonado que contiene toda su obra documentada, nuevas atribuciones, obras citadas en las fuentes pero no localizadas, así como atribuciones rechazadas.

En definitiva, nuestro trabajo de investigación pretende profundizar sobre uno de los artistas más destacados dentro de la historia del arte giennense, en un intento de devolver su nombre junto al de los más ilustres maestros de la pintura andaluza del siglo XVII y al que la historia le ha brindado una segunda oportunidad. Como dijo Palomino, la Inmortalidad es la sexta cualidad de la Pintura, «pues se oponen sus obras inmortales a las injurias del tiempo, a las inclemencias de la muerte y a los descuidos del olvido»[4].

[4] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico y escala óptica* (1724), Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Madrid: Aguilar, ed. 1947, p. 223.

II. CONTEXTO HISTÓRICO

Sebastián Martínez Domedel vivió aproximadamente unos cincuenta años comprendidos entre 1615/1620 y 1667. La mayor parte de ese tiempo transcurrió en Jaén, aunque también sabemos que realizó algunos viajes a Madrid y a Córdoba, manteniendo siempre una estrecha relación con su ciudad natal, como se deduce de la documentación encontrada en los archivos giennenses.

Ilustración 1. Juan de Valdés Leal, *San Fernando* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Serrano Estrella, 2012a, p. 192)

Según el testimonio de Bartolomé Jiménez Patón en 1628, la ciudad natal que tuvo que conocer el pintor fue una «vecindad de nueve o diez mil vecinos»[5], que describía en la traza de su urbanismo la morfología de «una Serpiente, o Dragon con cabeça, alas, vientre, y cola»[6]. La descripción que compara a la ciudad de Jaén con un reptil también está señalada en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Madrid que fue estudiado por el profesor Pedro Galera Andreu[7]. En dicho documento, la plaza de Santa María figura como la cabeza del reptil al encontrarse allí los poderes civil y eclesiástico, representados por un lado por el Ayuntamiento y por otro por la

[5] JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé: *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén muy famosa, muy noble, y muy leal guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos Varones famosos, hijos della* (1628). Jaén: Riquelme y Vargas, 1983, f. 5 r.
[6] *Ibídem.*
[7] GALERA ANDREU, Pedro A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, Seminario de Estudios, 1977, pp. 391-395.

Catedral y el Palacio Episcopal; el cuello sería la calle Maestra y el vientre la plaza de la Audiencia, en donde se concentraban los gremios artesanales; finalmente, la cola del animal se situaría en el convento de Santa Catalina, lugar en el que se destinarían las labores del campo.

Por su parte los estudios de Luis Coronas Tejada muestran que, avanzado el siglo XVII, la figura del dragón descrita anteriormente en el urbanismo empezó a difuminarse por los ensanches pero, sobre todo, por el crecimiento del arrabal de San Ildefonso y del barrio de Santa María[8].

Para explicar el desarrollo urbanístico que sufre Jaén en este momento tenemos que tener presente el importante papel que desempeñaron las órdenes mendicantes ya que, tal y como apunta Felipe Serrano Estrella, la morfología de los nuevos barrios y collaciones de la ciudad estaba íntimamente ligada con la creación de nuevos conventos[9]. Durante las primeras décadas del siglo XVII, la capital del Santo Reino contaba con dieciséis fundaciones religiosas, seis femeninas y diez masculinas, que legaron un rico patrimonio conventual, siendo uno de los principales exponentes el Monasterio femenino de la Concepción Franciscanas, "Las Bernardas"[10].

El crecimiento que experimentó la ciudad durante la Edad Moderna fue indicado en 1794 por el Deán Martínez de Mazas, al señalar la diferencia que existía entre la zona antigua, o intramuros con calles «angostas, y torcidas; las Casas sin arreglo ni igualdad, y por lo común obscuras, de mala distribución interior»[11], y la nueva situada en la zona extramuros, con «mejores Calles, tiradas á cordel, mas anchas y con mejor forma de Edificios»[12]. La muralla era el hito que marcaba el límite entre la antigua y la nueva ciudad de Jaén y para comunicarlas durante el siglo XVII se abrieron diversos postigos y puertas (Martos, Aceituno, del Sol, de Baeza, de San Agustín, de Santa María, Noguera, San Sebastián y la de Granada)[13].

Asimismo, Bartolomé Jiménez Patón informa sobre las diferentes collaciones en las que se estructuró la ciudad de Jaén durante el siglo XVII. La principal era la de Santa María y, junto ella, se encontraban las de San Ildefonso, San Lorenzo, Santiago, La Magdalena, San Miguel, San Andrés, Santa Cruz, San Pedro y el Salvador en lo alto del Castillo[14].

---

[8] CORONAS TEJADA, Luis: *Jaén, siglo XVII. Biografía de una ciudad en la decadencia de España.* Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 1994, p. 8.
[9] SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna* [Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar y la Dra. Dña. Elena Díez Jorge]. Granada: Universidad de Granada, 2008. (Inédita)
[10] SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Fundamentos para la creación de un monasterio femenino: el caso de la Concepción Franciscana de Jaén "Las Bernardas"». [En] CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: Actas del Simposium*, 1-4/IX/2005, vol. II, 2005, pp. 1063-1082.
[11] MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad y términos de Jaén* (1794). Barcelona: El Albir, 1978, f. 40.
[12] *Ibídem*, fol. 41.
[13] CORONAS TEJADA, L.: *Op. Cit*., pp. 9-11.
[14] JIMÉNEZ PATÓN, B.: *Op. Cit*., f. 196.

La realidad giennense no se puede entender si no se inserta dentro de un contexto general, que estaría marcado por la decadencia y profunda crisis que vivía España durante el siglo XVII y que contrasta con el anterior período de esplendor. En una misma centuria, España pasa de ser una primera potencia mundial a ocupar un papel secundario dentro del panorama europeo.

Durante este tiempo y de forma contemporánea al pintor, gobernaron en España la dinastía de los Austrias, a través de Felipe III (1578–1621), Felipe IV (1605–1665) y Carlos II (1661–1700). De todos ellos, Felipe IV fue el que cronológicamente más tiempo coincidió con Sebastián Martínez, ya que accedió al trono de España en 1621 y permaneció en él hasta el año de su muerte. Al respecto, Antonio Palomino incluso llegó a afirmar que el monarca y el artista giennense mantuvieron una estrecha relación profesional desde 1660, cuando fue nombrado pintor de Corte sustituyendo a Velázquez en el cargo[15].

Sobre Felipe IV la historiografía ha resaltado «su capacidad intelectual, su nivel cultural y su dedicación a los asuntos de gobierno»[16]. Esta pasión por las artes y las humanidades estuvo influenciada por su valido D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, el cual fue la figura clave en la configuración del ambiente cultural de la Corte. Además de influir de forma decisiva en la proyección y en la construcción del Palacio del Buen Retiro, el Conde Duque ejerció una destacada labor de mecenazgo al reunir en torno al monarca a importantes escritores y pintores, como Francisco de Rioja, Juan de Jauregui, Zurbarán y Velázquez.

Principalmente fueron tres los factores que condicionaron la sociedad y la cultura española de este periodo. El primero de ellos fue la grave situación económica que marcará la decadencia del reinado de la Casa de los Austrias, derivada de la sucesión de las malas gestiones internas y externas y de la aparición constantes conflictos bélicos como la Guerra de los Treinta Años (1618–1648), las contiendas hispano-francesas a partir de 1635, la rebelión de los catalanes de 1640 y la eclosión del ciclo revolucionario de 1647–1652.

El segundo de los factores fue el retroceso demográfico que asoló a todo el territorio español. Uno de los desencadenantes fue la expulsión de los moriscos que «hizo perder unos 300.000 habitantes»[17]. En Andalucía el bando de expulsión de los moriscos está fechado el 9 de diciembre de 1609, llegando la orden al corregidor de Jaén el 17 de enero de 1610[18].

Igualmente debemos de tener en cuenta la influencia de las malas cosechas, que dejaron mermada a una sociedad que básicamente se sustentaba del sector agrario, como consecuencia de las nefastas condiciones meteorológicas que se vivieron durante el

[15] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.,* p. 948.
[16] MOLAS RIBALTA, Pere: *Edad Moderna (1474-1808)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 291.
[17] MOLAS RIBALTA, P.: *Op. Cit*., p. 237.
[18] CORONAS TEJADA, L.: *Op. Cit*., p. 175.

siglo XVII, derivadas en largos periodos de sequías y en numerosas plagas en el campo[19].

A pesar de ello, por encima de todos estos aspectos, fueron decisivos los cuatro grandes brotes de epidemias que vivió España en 1596–1602 (peste atlántica), 1629–1630 (peste milanesa), 1647–1654 (peste bubónica) y 1678–1684. Pere Mola Ribalta señala que «Andalucía sufrió más que ninguna otra región por las epidemias de peste»[20]; por su parte Bernard Vincent coincide en la crudeza de estas epidemias en el sur de la Península al indicar que «sólo a nivel andaluz la epidemia del cambio de siglo fue ciertamente menos duramente sufrida que las dos siguientes, porque en 1647–1652 como la de 1677–1686 tuvieron a esta región por tierra predilecta»[21], siendo especialmente significativa la epidemia de 1649 en la ciudad de Sevilla que se vio seriamente afectada al reducir a menos de la mitad el número de sus habitantes.

En el caso de Jaén vemos como durante este período la ciudad vivió constantes desequilibrios poblacionales. En los primeros años del siglo XVII su población sufrió un fuerte descenso como consecuencia de la propagación del brote de peste de 1602. Los años sucesivos también fueron difíciles al atravesar un duro periodo de hambruna entre 1603 a 1605[22]. A través de los registros conservados en la Iglesia de San Ildefonso, Coronas Tejada indica que principalmente el nivel de mortandad en Jaén estuvo condicionado por «la crisis de 1639, hambres de 1647–1649, 1654–1656, epidemia de difteria y tifus de 1662–1663 y 1677–1678, y peste de 1681»[23]. A pesar del duro revés sufrido a principios de siglo, la ciudad poco a poco recuperaría cierta estabilidad poblacional, entre otros aspectos por salvarse de la temible epidemia de 1647 procedente de Oriente Medio[24].

Por último, el tercero de los aspectos determinantes para comprender la sociedad del siglo XVII sería el factor religioso pues, en este momento, la Iglesia posee un papel importantísimo en la tutela y en el control de la mentalidad de la sociedad. En el caso de Jaén, la Iglesia tendrá un papel trascendental en el devenir de sus ciudadanos, tanto a nivel individual como en el colectivo, registrándose un alto porcentaje de participación de la población en la celebración de fiestas de vibrante y efusiva religiosidad popular como son la Semana Santa o el Corpus Christi. De igual forma, existe una importante implicación de los vecinos del Santo Reino en las cofradías penitenciales, las de carácter piadoso y caritativo, destacando sobre todo el culto y las procesiones a la Virgen de la Capilla, que saldrá a la calle en numerosas ocasiones para pedir por la lluvia en tiempos de escasez, o bien para implorar el cese de las plagas de langostas y las epidemias de peste[25]. En concreto, para sofocar los brotes de peste en junio de 1601 se realizan misas extraordinarias en el Altar Mayor de la Catedral con letanías a San Roque y San

[19] MOLAS RIBALTA, P.: *Op. Cit*., pp. 240-243.
[20] *Ibídem*, p. 233.
[21] VINCENT, Bernard: *Andalucía en la Edad Moderna: economía y sociedad*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985, p. 79.
[22] CORONAS TEJADA, L.: *Op. Cit*., p. 112.
[23] *Ibídem*, p. 112.
[24] CORONAS TEJADA, L.: *Op. Cit*., pp.102-105.
[25] *Ibídem*, p. 225.

Sebastián y con el Santísimo Sacramento al descubierto; además se lleva a cabo una procesión con la Virgen de la Capilla para implorar «que su divina Mag[d] sea servido de aplazar su yra y alcar la mano deste castigo y tenga por bien de amparar y dar salud a esta ciudad y a las demas ciudades villas y lugares deste obispado y librarlas de semejante mal»[26]. Otra de las festividades religiosas vividas con especial intensidad durante el siglo XVII serán las beatificaciones de nuevos santos. Las más importantes serán las de San Ignacio de Loyola (1609), Santa Teresa de Jesús (1614), San Francisco Javier (1619) y San Fernando (1671). Sobre la beatificación del padre San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, el cabildo catedralicio pide que la fiesta se viva con ímpetu e implicación por parte de los ciudadanos y que se alarge noche y día con música y luminarias[27].

Por otro lado, la Iglesia desempeñó un papel fundamental en la promoción de las artes durante el siglo XVII, al realizar numerosos encargos de retablos, cuadros y esculturas con los que ornamentar sus templos y sus conventos. La mayoría de los pintores del Seiscientos trabajaron principalmente para la clientela eclesiástica en unas empresas rígidamente programadas, que dejaban poco margen de libertad al artista, con la intención de transmitir los principios de la fe cristiana gracias al poder difusor de las imágenes, pues prácticamente la totalidad de la población era analfabeta[28].

Para controlar el contenido del mensaje que la Iglesia intentaba transmitir en su lucha contra la reforma luterana, se establecieron unos rígidos filtros que fueron determinados en la XXV sesión del *Concilio de Trento* celebrada en 1563 cuando se trataron los aspectos referentes a «la Invocación, veneración y reliquias de los Santos y las Sagradas Imágenes». Entre otros aspectos, se acordó que los obispos poseían el cargo y la obligación de adoctrinar al pueblo en la fe cristiana, a través de «las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias»[29]. Del mismo modo ellos mismos debían tener y conservar en los templos «las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos», para ofrecerles «honor y veneración»[30].

El Santo Concilio se mostraba extremadamente firme en la inspección de las obras que debían de estar dentro de las iglesias, ordenando que no se debían colocar «imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores»[31], en tanto en cuanto se pedía a los obispos la máxima cautela para que «nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto»[32].

Todas estas ideas fueron reflexionadas por los teólogos y los tratadistas. El propio Concilio de Trento especificaba que, en caso de existir alguna duda sobre la

[26] AHDJ: Actas Capitulares, nº 9 (1600–1604), ff. 194v–195r. Jaén, 6 de junio de 1601.
[27] AHDJ: Actas Capitulares, nº 13 (1618), ff. 153v–154v. Jaén, 28 de noviembre de 1619.
[28] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, (1992) [Edición actualizada por Benito Navarrete Prieto]. Madrid: Ediciones Cátedra, ed. 2010, pp. 29-37.
[29] http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15 (20/06/2011)
[30] *Ibídem*
[31] *Ibíd.*
[32] *Ibíd.*

iconografía de una obra determinada, los obispos debían de ser aconsejados por «teólogos y otras personas piadosas»[33], entre los que se encontraban personalidades tan influyentes como Gabriele Paleotti, Vincenzo Borghini, Andrea Gilio o San Carlos Borromeo, cuyo papel fue fundamental para entender la posterior definición de la estética y la sensibilidad del arte barroco. La literatura que se originó en torno a ellos, dirigida tanto a eclesiásticos como a artistas, está repleta de debates en busca del modo más correcto y decoroso para formular las distintas iconografías de Cristo, la Virgen y los Santos. Por encima de todo se destaca el poder catequizador de las imágenes y se apuesta por la creación de unas obras dotadas con una marcada tendencia naturalista que plasmarán con realismo y verosimilitud las historias narradas en las Sagradas Escrituras.

En esta línea realista, Gilio justifica que las imágenes de Cristo debían mostrar con todo lujo de detalles las heridas y contusiones que sufrió durante la Pasión para que de esta forma incitaran la emotividad del fiel, recomendando por tanto que se le representara «afligido, sanguinolento, lleno de esputos, desollado, llagado, deformado, lívido y feo, de manera que no tuviese forma de hombre»[34].

Por otro lado, San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* dictó como debían ser las iglesias, tanto en su construcción, como en la distribución de su ajuar y de su patrimonio artístico. Respecto a la pintura, requería la vigilancia de los obispos sobre los cuadros que entraran dentro de una iglesia, al mismo tiempo que instaba a los artistas a trabajar siguiendo los principios del decoro y las razones prescritas en el decreto tridentino para impedir dar culto a dogmas no reconocidos por la Iglesia, evitando con ello que no se representara:

> «nada falso, nada incierto o apócrifo, nada supersticioso, nada insólito debe emplearse para las sacras imágenes que deben pintarse o esculpirse, de tal modo cuídese estrictamente todo lo que ostente algo profano, torpe u obsceno, deshonesto o procacidad; e igualmente de nuevo evítese también todo lo curioso, y lo que no instruya a los hombres en la piedad, o por lo que las mentes y los ojos de los fieles pueden ofenderse»[35].

En cuanto a la definición de los Santos, el teólogo alerta a los pintores que debían tener mucho cuidado de plasmarlos sobre el lienzo de forma correcta, portando sus atributos, sin añadirles ni quitarles nada que conlleve a la confusión, al decir

> «póngase de tal suerte que convenga apta y decorosamente según el instituto de la Iglesia, como la corona que a semejanza de escudo redondo se pone a la cabeza de los santos; las palmas en las manos de los mártires; la mitra y el báculo pastoral, que se dan a los obispos, y otras cosas de este género; y también lo que en especial es propio e insigne de cada santo»[36].

---

[33] http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15 (20/06/2011).
[34] «afflitto, sanginoso, pieno di sputi, depelato, piagato, diffomanto, livido e bruto, di manera che non avesse forma d´huomo». [En] GILIO, Giovanni Andrea: *Due dialogi* (1564). Florencia: [s. n.], ed. 1986, p. 87.
[35] BORROMEO, Carlo: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985, p. 39.
[36] *Ibídem*, p. 40.

En relación con la pintura, en el caso español fueron varios los teóricos que contribuyeron a teorizar sobre este tema entre los que destacan Vicente Carducho y sus *Diálogos de la Pintura* (1638), Francisco Pacheco con su *Arte de la Pintura* (1649) y Jusepe Martínez con *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (1675).

Concretamente dentro del ámbito andaluz, el artista y tratadista Francisco Pacheco fue uno de los principales autores en la codificación y difusión de las ideas tridentinas a través de su tratado, considerando su obra dentro del ambiente artístico del siglo XVII como un libro de lectura y de consulta obligada para todo aquel que quisiera desempeñar la profesión de pintor.

En su tratado, Pacheco se posiciona como uno de los máximos defensores de la pintura como arte liberal e intelectual, de la misma forma que lo hicieron en la antigüedad los testimonios de Plinio, Platón y Aristóteles[37]. Según el tratadista, para su práctica el artista debía de aplicar los conocimientos de otras artes nobles para copiar a la naturaleza, al decir que «la pintura es arte, pues tiene por exemplar objetivo, y por reglas de sus obras, a la mesma naturaleza, procuparando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color e las cosas, y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural con infalible y cierta razón»[38], e incluso la ensalzaba por encima de la escultura, porque a su juicio, era el medio más realista para representar los episodios de temática religiosa, ya que «induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor»[39].

Al igual que Vasari, para Pacheco el dibujo «era materia sustancial de la pintura»[40], reivindicando la formación intelectual del pintor y defendiendo su dignidad, en una lucha que estuvo presente a lo largo de todo siglo XVII, marcada sobre todo ante la negativa de pagar el impuesto de la alcabala a la Hacienda Real por la venta de pinturas, para distanciarse de otras actividades como la de los artesanos y la de los comerciantes[41].

Por otro lado, su tratado también ofrece un amplio repertorio de recomendaciones y sanciones sobre diversos aspectos iconográficos que todo pintor de la época debía conocer para que sus cuadros se ajustaran a los principios del decoro. Sobre todo el tratadista defendía la representación de las imágenes cristianas del «santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o de bronce»[42]. De la misma forma, aconseja a los pintores que no escatimen en el realismo de sus imágenes a pesar de que puedan parecer muy crueles puesto que «con mucha mayor violencia penetrarán dentro

[37] PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (1649) [Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, ed. 1990, pp. 77-78.
[38] *Ibídem*, p. 76.
[39] *Ibíd.*, p. 249.
[40] *Ibíd.*, pp. 81-82.
[41] DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio; FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: El largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal». *Archivo Espeñol de Arte*, LXXXIII, nº 330. Madrid: CSIC, 2010, pp. 149-158.
[42] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 255.

de nosotros aquellas imágenes que espiran piedad, modestia, devoción y santidad»[43]. Igualmente destaca el poder catequizador que posee el arte sobre el fiel, al decir que «todas las obras virtuosas pueden servir, juntamente, a la Gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la edificación del prójimo»[44], pero sobre todo expone que las figuras plasmadas sobre los lienzos son el medio para alcanzar a la divinidad, pues «el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios»[45].

La obra de Pacheco fue especialmente relevante porque se encargó de codificar las imágenes más populares y representativas de la pintura andaluza del siglo XVII. A propósito de la iconografía de la Inmaculada Concepción, prescribió a los pintores que este episodio:

> «hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro»[46].

Sus indicaciones tuvieron una gran repercusión y difusión entre los artistas del Seiscientos, siendo Murillo uno de sus intérpretes más notables, alcanzando la perfección plástica en obras como la *Inmaculada Concepción de los Venerables* (Museo Nacional del Prado, Madrid).

Ilustración 2. Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada Concepción de los Venerables*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).

[43] PACHECO, F.: *Op. Cit*., p. 255.
[44] *Ibídem*, p. 250.
[45] *Ibíd.*, p. 253.
[46] *Ibíd.*, p. 576.

Especial atención merecen sus recomendaciones para la representación de *Cristo Crucificado* –al que le dedica un capítulo entero– en las que Francisco Pacheco y Francisco de Rioja defendieron el empleo de los cuatro clavos y del subpedáneo para apoyar los pies, a partir de las descripciones de las revelaciones místicas de Santa Brígida[47] y del modelo de un grabado de Alberto Durero que el tratadista aseguró ver durante su estancia en El Escorial y que, según propuso Navarrete Prieto, pudo tratarse de una estampa del autor alemán fechada en 1523 que se conserva en el British Museum de Londres[48]. Algunas obras como la versión del propio Pacheco, ejecutada en 1614 (Fundación Gómez-Moreno, Granada) o el que realizó Velázquez en 1632 (Museo Nacional del Prado, Madrid), siguen a la perfección dichos postulados.

Ilustración 3. Francisco Pacheco, *Cristo Crucificado*. Fundación Rodríguez-Acosta (Fuente: Fundación Rodríguez-Acosta). **Ilustración 4.** Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Cristo Crucificado*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).

A partir de 1640 la situación de crisis que vivía España se agudizó por la mala gestión política de sus gobernantes. Paulatinamente se empezaron a evidenciar unos síntomas cada vez más claros e irreversibles de un país empobrecido que poco a poco iba perdiendo su hegemonía sobre el resto de potencias europeas. A pesar de ello, el siglo XVII se considera como un periodo de esplendor tanto para la literatura, como para las bellas artes. En lo que respecta a la Historia del Arte español en este momento concreto se reunió una generación de artistas de primerísimo nivel que nos ha legado algunas de las obras más sobresalientes de nuestro patrimonio artístico.

[47] PACHECO, F.: *Op Cit*., pp. 713-734.

[48] Francisco Pacheco citaba la existencia de un grabado de *Cristo Crucificado* en El Escorial a través del siguiente testimonio: «Alberto Durero, diligentísimo, docto y santo artífice, habrá casi cien años que debuxó un Crucifixo que yo hallé en un libro de cosas de su mano, que fue de nuestro católico Rey Felipo segundo, con cuatro clavos y el subpedáneo, bien así como yo lo executo; cuya autoridad en pinturas sagradas es de grande veneración y poderosa a que se siga su imitación». [En] PACHECO, F.: *Op Cit*., p. 725. Véase NAVARRETE PRIETO, Benito: «Durero y los cuatro clavos». *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, nº 34. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1995, pp. 7-10; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Gráficas Caro, 1998, pp. 89-93.

Dentro de la pintura española del Setecientos destacaron especialmente los focos artísticos de Valencia, Andalucía (con Sevilla y Granada a la cabeza) y el ambiente cultural de la Corte. Las obras españolas de este momento poseen una gran personalidad que las diferencian de las producciones barrocas del resto de Europa. Sus rasgos más representativos son el acusado realismo de sus composiciones (que en algunos casos llega a ser desagradable, como sucede en las escenas de los martirios de santos) y el alto contenido espiritual de cuadros ya que, por norma general, casi todos eran de temática religiosa.

En menor medida se practicó la pintura profana que, a diferencia del género anterior, fue restringido a casos concretos (como sucede con los encargos de Felipe IV a Velázquez o la serie de los *Trabajos de Hércules* que Zurbarán realizó para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro). Por último, durante este período también empezaron a representarse los bodegones que en su mayoría poseían un trasfondo moralizante al mostrar la brevedad de la vida y fugacidad del tiempo en las populares "Vanitas", que recreaban la mentalidad barroca obsesionada con el "memento mori", siendo buenos ejemplos los lienzos *Finis gloriae mundi* e *In ictu oculi* de Juan de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla (1672).

Ilustración 5. Francisco Zurbarán, *Hércules y el Cancerbero*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 6.** Juan de Valdés Leal, *In ictus oculi*. Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal#/media/File:Valdes_Leal_-_In_Ictu_Oculi.jpg).

En el Reino de Jaén, durante el siglo XVII se vivió una época fructífera por su relativa estabilidad poblacional y económica, aspectos que favorecieron positivamente la producción artística, como demuestra el creciente número de encargos por parte de sus conventos y de sus iglesias. En este momento documentamos los trabajos de Sebastián de Solís para el Retablo Mayor de la Catedral (1602–1605) y su posterior dorado por Cristóbal Vela Cobo y Juan de Quintanilla en 1610[49]. En cuanto a la producción pictórica, podemos destacar los lienzos del pintor italiano Angelo Nardi para

[49] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986, pp. 82-86.

el convento franciscano de las Bernardas (1634)[50], los cuales debieron causar gran impacto dentro de la sociedad giennense y de su ambiente artístico por su gran calidad, contribuyendo a la renovación del estilo y de la estética barroca.

Respecto a la pintura del siglo XVII, Manuel López Molina analizó su repercusión entre los años 1600 y 1650, según los datos extraídos en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Jaén[51]. A pesar de ser un campo poco estudiado hasta el momento, estuvo integrado por un amplio abanico de artistas avecinados en la ciudad de Jaén durante este periodo: entre 1600 y 1610 figuran los nombres de Diego Domedel, Francisco de Silanes y Juan Bautista de Albarado; de 1610 a 1620 existen noticias sobre Pedro de Aguilar, Joan de Calzada y Cristóbal Vela; mientras que entre 1640 a 1650 figuran José de Tuna Tomás y Bartolomé Martínez el Viejo. Todos ellos respondían a los encargos recibidos tanto de la ciudad, como del resto de pueblos y villas que formaban el Reino de Jaén.

Entre los pintores vinculados con la ciudad tenemos noticias de Luis de Bonifaz Tovar, artista formado en Italia quien se compromete a realizar unos lienzos para el convento de los Descalzos de Jaén en 1649[52]. Según los testimonios de Palomino y de Ceán Bermúdez, fray Manuel de Molina fue otro pintor educado en Roma del que conocemos pocos datos, salvo la atribución de unos cuadros del claustro del convento de San Francisco de Jaén[53]. A ellos, tenemos que sumar los nombres de Blas Guillén, discípulo de Luis de Bonifaz Tovar[54], y de Francisco de Ciria Alvarado, artista que se casó en 1621 con Isabel de Raxis, hija de Pedro de Raxis, y que tuvo como aprendiz a Pedro López[55].

Asimismo, sabemos que algunos pintores trabajaban conjuntamente con escultores policromando, estofando desde esculturas, hasta retablos y andas, como sucede con Cristóbal Vela Cobo y Juan de Quintanilla[56], Juan de España[57], Tomás de Leiva Navarrete[58] o Jacinto de Luque[59].

---

[50] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.,* pp. 99-102.
[51] LÓPEZ MOLINA, Manuel: «Pintores giennenses en la primera mitad del siglo XVII». *Boletín de Estudios Giennenses*, nº 172.2. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999, pp. 921-946 y LÓPEZ MOLINA, Manuel: *Vida y mentalidad en el Jaén del siglo XVII.* Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 2005, pp. 147-176.
[52]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 (I)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 203. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2011, pp. 137-138; GALERA ANDREU, Pedro A.: «Pintores nobles y nobleza en la Jaén del Barroco». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40. Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 193-199.
[53] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op Cit.,* p. 998 y CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Ediciones ISTMO, 2001, pp. 180-181.
[54] GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas… (I)», p. 162.
[55] *Ibídem,* p. 142.
[56] A principios del siglo XVII Cristóbal Vela Cobo y Juan de Quintanilla doraron algunos retablos de la ciudad de Jaén como el de la S. I. Catedral (1610) y el de San Bartolomé. [En] ULIERTE VÁZQUEZ, M. L.: *Op. Cit.,* p. 71. Unos años después, en 1618, Vela Cobo recibe el encargo para dorar un retablo y el Sagrario de la Iglesia de Campillo de Arenas. [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 12 (1618), f. 39v. Jaén, 8 de marzo de 1618 y Actas Capitulares, nº 12 (1618), f. 45v. Jaén, 24 de marzo de 1618.
[57] GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas… (I)», pp. 147-149.
[58] *Ibídem*, pp. 169-170.
[59] *Ibíd.*, pp. 175-176.

Galiano Puy completa la nómina de pintores que se encuentran activos en Jaén con Bartolomé Martínez Domedel, padre de Sebastián Martínez; el pintor y dorador Pedro Romualdo de Medina; Francisco de Miranda, maestro pintor que en 1663 doró la reja de Ntra. Sra. de la Antigua de la Catedral de Jaén; Sebastián Muñoz, pintor granadino; Juan de Tuna Tomás; Ambrosio de Valois, seguidor de Sebastián Martínez; y el pintor y escultor Pedro de Zayas, natural de la ciudad de Úbeda[60].

Siguiendo la tónica general del resto de España, la mayor parte de los encargos de lienzos en Jaén durante el siglo XVII corrieron a cargo de sus instituciones religiosas. No obstante, la pintura estaba presente en la mayoría de los ajuares domésticos de las familias que habitaban la ciudad del Santo Reino, en mayor o menor medida dependiendo de la capacidad social y económica de cada linaje, según evidencia la documentación localizada en el Archivo Histórico Provincial.

Las cartas de dote son una rica fuente a la hora de localizar referencias sobre pintura. El documento de Micaela de Villalta y Cristóbal de Pancorbo señala la existenacia de «un cuadro de san josep con su marco cien R^{l} otro cuadro de la birgen de la Capilla sesenta y siete reales otro quadro de nuestra señora treinta R^{l}»[61], mientras que en el caso de la dote de María de Moscoso y el doctor Juan Fuenbuena de Lazcano, abogado de los reales consejos y gobernador de justicia mayor de la villa de Albanchez, se llegan a citar hasta ocho lienzos[62].

En los testamentos también encontramos información, ya sea entre sus inventarios de bienes muebles o en alguna clausula testamentaria, en la que se suelen destinar lienzos entre los herederos o bien se donan a iglesias o conventos. En el poder y las licencias del testamento del Abad D. Domingo Pasano, presbítero, prior y canónigo en la S. I. Catedral de Jaén, a través de Juan Bautista Casela su hermano, lega entre sus bienes a la iglesia de San Miguel de Andújar «un quadro mediano con pintura de San miguel con su bastidor dorado y velo de tafetán en muestra de Reconocimi^{o} y Retorno» y para la iglesia de San Andrés de Córdoba «un quadro mediano con la pintura de quando nro s^{r} fue a Egipto con su bastidor dorado y velo de tafetan para que se ponga en la sacristia de dha yglessia»[63]. Por otro lado Pedro Lorenzo, portugués de nacimiento y afincado en la ciudad de Jaén en la collación de San Ildefonso, concede en su testamento «a la virjen del triunfo sita en la parroquial de señor san Laurencio dos quadros de pintura el uno con el santo cristo de la cabrilla y el otro con la virjen del

[60] 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,* nº 205. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2012, pp. 105-152.

[61] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1657 (1664–1673), ff. 78r–82v. Escribano Antonio Pancorbo de Moya. Jaén, 10 de febrero de 1667.

[62] «- ocho lienzos de pintura grandes el uno de san Jeronimo en cinq^{ta} y cinco rreales - otro lienzo de la pintura de la madalena en cinq^{ta} y cinco rreales - otro lienzo de la pintura de san Antonio de Padua en cinq^{ta} y cinco rreales - otro lienzo de la pintura de Jesus nazareno en treinta y tres rreales - otro lienzo de la pintura de san Onofre en lo mesmo - otro lienzo de la pintura de san fran^{co} de Padua en la mesma contia - otro lienzo de la pintura de nuestra señora del populo en treinta y tres Reales - otro lienzo de la pintura de san fran^{co} en lo mesmo que todas son los dhoss lienzos». [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1537 (1666), ff. 588r–593v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 15 de mayo de 1666.

[63] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1477 (1655–1656), ff. 74r–84v. Escribano Salvador de Medina Bustos. Jaén, 25 de marzo de 1655.

rosario»[64]. Otro caso sería el de Isabel Rodríguez, viuda de Diego Muñoz, quien en su testamento manda que «se le de a nuestra señora de la capilla un quadro grande que tengo de nuestra señora y al convento de los capuchinos un quadro grande de señor san antonio»[65]. El codicilo de Francisca Domedel, hija de Lázaro Martínez Domedel y de María de Barco, ordena que se modifiquen algunas cláusulas de su testamento para repartir los lienzos que poseía entre varios conventos giennenses[66].

Respecto a la temática, como ya hemos mencionado, predomina la religiosa, por lo que deducimos que más que una función decorativa, estos lienzos especialmente cumplírían una función piadosa, configurando pequeños oratorios privados en los hogares, los cuales a su vez nos ofrecen información sobre las principales devociones giennenses del seiscientos. Las iconografías más representadas son las centradas en diferentes episodios de la vida y la pasión de Cristo como la Natividad, la Santa Verónica, el Ecce Homo, la Alegoría del Silencio (Sagrada Familia) y el Cristo de Cabrilla (Cristo de San Agustín). A continuación encontramos los temas y advocaciones marianas entre los que predominan la Encarnación o Anunciación, Ntra. Sra. de la Concepción, la Virgen del Carmen, la Virgen del Rosario y la Virgen de la Capilla. Pero sobre todo abundan las efigies de santos, al ser considerados los modelos cristianos a imitar en vida como San Francisco, San Antonio de Padua, San José, San Pedro, San Jerónimo, San Juan evangelista, San Miguel y Santa Catalina. También encontramos, aunque en menor número, iconografías paganas como representaciones de paisajes, sibilas[67] o retratos, como el de «un niño»[68] o el de «Francisco Romero de la Chica»[69].

[64] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 9r–11v. Escribano Antonio Pancorbo de Moya. Jaén, 8 de enero de 1651.
[65] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1655 (1653–1658), ff. 80r–83r. Escribano Antonio Pancorbo de Moya. Jaén, 20 de junio de 1655.
[66] «y m^{do} un cuadro de Pintura que tengo del nacimiento de nuestro señor Jessuchristo y otro de san juan y nuestro señor para que se pongan y quelguen en la capilla del santo ce omo que esta en el convento de la virgen coronada de nuestra señora del Carmen en esta dha ciudad = Y m^{do} a doña ana de mendoza monja del conv^{to} de la conçeçion dos lienços de Pintura, de santa Catalina martir y otro de un ce omo para que se Pongan en el coro del dicho convento y m^{do} a fray martin de rrequera de la horden de nuestra señora del carmen dos quadros de pintura el uno con un rrostro de Veronica de Pasion y otro de nuestra ss^{a} con su hixo enbraços y m^{do} a cat^{a} de santa siçilia mi sobrina monja en el conv^{to} de ss^{a} ana un rrostro de nuesstro señor Jessucrissto, con su moldura dorada». [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 393v–394v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 14 de octubre de 1649.
[67] Aparecen citados «doce quadros de sibilas algo dorados los marcos» entre los bienes del inventario del testamento del licenciado Pedro Romero de la Chica, racionero de la Santa Iglesia de Jaén y notario del Santo Oficio de la ciudad de Córdoba. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1532 (1660), ff. 521r–533v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 28 de marzo de 1660. Es posible que se correspondan con los lienzos de *Sibilas* que decoran el altar mayor de la Iglesia Parroquial de San Eufrasio de Jaén. Sobre dichos cuadros véase VV. AA.: *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985, pp. 196-197.
[68] En la dote de María Martínez y el jurado Luis de Medina Trinidad dicen tener un «quadro pequeño de un niño Retratado en diez y seis Reales». [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1475 (1650–1652), ff. 167r–174v. Escribano Salvador de Medina. Jaén, 23 de mayo de 1651.
[69] El testamento del licenciado Pedro Romero de la Chica menciona la existencia de un cuadro con el retrato de su padre, Francisco Romero de la Chica. Para preservar que se conservara dentro del linaje familiar en una de sus cláusulas lo lega a «don manuel ponce Romero mi sobrino hixo de la dha doña francisca romero mi hermana raçionero de la santa yg^{a} de xaen el dho quadro de la copia de el dho francisco Romero de la chica mi padre y se le de luego como yo muera para que este siempre en el linaxe y no salga del =». [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1532 (1660), ff. 521r–533v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 28 de marzo de 1660.

ICONOGRAFÍA (Número total)	GÉNERO (Número total)	TÍTULO	NÚMERO
Sin especificar (71)	–	–	71
Profana (45)	Paisaje (31)	–	31
	Retrato (2)	Un niño	1
		Francisco Romero de la Chica	1
	Mitológico (12)	Sibilas	12
Religiosa (158)	Antiguo Testamento (1)	Sacrificio de Abraham (Sacrificio de Isaac)	1
	Vida de Cristo (44)	Adoración de los Reyes	2
		Alegoría del Silencio/Sagrada Familia	4
		Bautismo de Cristo	1
		Cristo (Autor: Sebastián Martínez Domedel)	1
		Cristo atado a la columna	1
		Cristo de Cabrilla/Cristo de San Agustín	3
		Cristo en el Templo	1
		Cristo en Humildad	2
		Cristo y San Juan	1
		Crucificado	1
		Ecce Homo	3
		Epifanía	1
		Huída a Egipto	1
		La resurrección de Lázaro	1
		Nacimiento de Cristo	6
		Nazareno	2
		Niño Jesús	1
		Oración en el Huerto	1
		Resurrección de Cristo	1
		San José, la Virgen y el Niño	2
		Santísima Trinidad	2
		Verónica/Santo Rostro	6
	Temas Marianos (40)	Anunciación/Encarnación	3
		Nacimiento de la Virgen	1
		Ntra. Sra. de la Concepción	4
		Nuestra Señora	14
		Piedad (Virgen y Cristo muerto)	1
		Virgen (Autor: Sebastián Martínez Domedel)	1
		Virgen con el Niño	2
		Virgen con San Nicolás [Tolentino] y las ánimas	1
		Virgen de la Cabeza	1
		Virgen de la Capilla	2
		Virgen del Carmen	4
		Virgen del Pópolo	2
		Virgen del Rosario	2
		Virgen en el lagar	1
		Virgen y San José	1

	Santos (73)	Ángel de la guarda	1
		Apostolado (Sebastián Martínez Domedel)	12
		Cuatro Evangelistas	2
		María Magdalena	4
		San Agustín	1
		San Antonio de Padua	8
		San Cristóbal	1
		San Francisco	10
		San Francisco de Paula	2
		San Jerónimo	4
		San José	6
		San Juan Bautista	1
		San Juan evangelista	3
		San Miguel	3
		San Nicolás Tolentino	1
		San Onofre	1
		San Pedro	4
		San Sebastián	1
		Santa Águeda	1
		Santa Apolonia	1
		Santa Catalina	2
		Santa Cecilia	1
		Santa Cecilia y Santa Catalina	1
		Santa Margarita	1
		Santa Marina	1

Tabla 1. Iconografías representadas en los cuadros citados en la documentación del siglo XVII consultada en el AHPJ. (Elaboración propia)

Sin embargo, por encima de cualquier otro acontecimiento, la ciudad de Jaén estuvo marcada por la reanudación de las obras de la Catedral, gracias al empeño y tesón de D. Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646) quien retoma la idea de construir un templo digno para Dios. El testigo de Andrés de Vandelvira fue recogido en 1634 por Juan de Aranda Salazar († 1654). El nuevo arquitecto respetó en todo momento el espíritu renacentista de la fábrica iniciada por el maestro de Alcaraz, realizando el tramo que comprende desde la cabecera hasta el crucero.

Tras la conclusión de las obras, en 1660 el obispo D. Fernando de Andrade y Castro consagró la fábrica del nuevo templo, trasladando posteriormente el Santísimo Sacramento a la recién inaugurada Capilla Mayor para que recibiera culto, quedando plasmada la celebración de esta efeméride en la *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* de Juan Núñez de Sotomayor. Este documento posee gran importancia para nuestro tema de estudio al describir el interior de la nueva catedral y ofrecernos información sobre las capillas, los retablos y otros bienes muebles existentes. En concreto, al hablar de la obra que representa al Santo Rostro de Cristo flanqueado por ángeles, Núñez de Sotomayor nos informa que su autor era Sebastián Martínez y se hace eco de la aprobación que tuvo entre sus

contemporáneos esta pintura que había sido encargada al pintor unos meses antes[70]. Esta valoración revela la buena consideración que tuvo Martínez en vida, no solo por la ejecución de esta pintura, sino también por recibir encargos de esa índole al decorar la tabla de la venerada reliquia del Santo Rostro, considerada por el Deán Martínez de Mazas como «el objeto de mayor veneración de Jaén, y de muchas gentes de todo España, que vienen á adorarle»[71].

Además de ello, las actas capitulares del archivo diocesano de Jaén señalan la autoría de Sebastián Martínez en la ejecución de las copias de unos lienzos de El Escorial destinados a decorar el retablo mayor de la Catedral[72] y en el cuadro del *Martirio de San Sebastián*, que originalmente se ubicaba en la capilla del testero de la nave de la Epístola[73].

[70] 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 166O*. Málaga: Impresor Mateo López Hidalgo 1661, p. 28. Para el encargo de la tabla del Santo Rostro véase AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 28 de septiembre de 1660.
[71] MARTÍNEZ DE MAZAS, J.: *Op. Cit*., fol. 213.
[72] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
[73] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.

III. SEBASTIÁN MARTÍNEZ EN LAS FUENTES Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

Hasta hace pocos años, la presencia de Sebastián Martínez Domedel en las fuentes y la historiografía ha sido bastante discreta y escasa. Además en torno a su figura se habían creado unos tópicos que –siguiendo a Palomino– lo calificaban como un pintor que lo hacía todo de forma «anieblada» y con un «capricho peregrino». Las principales referencias se encuentran dispersas en los tratados y en los diccionarios que contienen información sobre los pintores españoles del siglo XVII, aunque también son de nuestro interés los libros de viajes, un género literario que gozó de gran popularidad durante los siglos XVIII y XIX. En general, la información extraída de ambas fuentes hace referencia a diversos aspectos de su vida, junto a la localización y a la descripción de algunas de sus obras más conocidas.

Paulatinamente con el paso de los años su estela se fue diluyendo, en parte por la escasa información ofrecida por las fuentes que se limitaron, sistemáticamente, a repetir los mismos datos, incrementando su desconocimiento. Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de valorar su obra es el cambio artístico que se produce en el siglo XIX con la introducción del Neoclasicismo y la posterior crítica por parte de la Academia hacia el arte barroco.

Dejando atrás todas estas visicitudes, en los últimos años se está redescubriendo la calidad y el perfil artístico de este pintor que cada vez despierta más interés entre los historiadores del arte, gracias a la publicación de recientes trabajos de investigación y, sobre todo, a la restauración de algunas de sus obras y a su rehabilitación museográfica.

Cronológicamente, la primera referencia data de 1661 y se encuentra dentro de la breve reseña que Núñez de Sotomayor realiza sobre la Catedral de Jaén en su *Descripción panegyrica*. A la hora de referirse al retablo mayor, se detuvo sobre la *Efigie de la Santa Verónica* y señaló que era una «obra de Sebastián Martínez que justamente merece las aclamaciones de este siglo»[74]. A pesar de su brevedad, esta estimación posee gran valor por el hecho de ser realizada estando en vida del pintor y por confirmar la buena estimación que tuvo que tener su obra entre sus contemporáneos.

En los años posteriores a su muerte fueron varios los tratadistas que destacaron las buenas dotes pictóricas del giennense. La mayor parte de los datos que conocemos fueron proporcionados por Antonio Palomino, cuando en 1724 incorporó su biografía dentro del *Parnaso español pintoresco laureados* de su *Museo pictórico y escala óptica*. Según el de Bujalance, Martínez fue un «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»[75].

[74] NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit.*, p. 28.
[75] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.

Sobre su producción señaló que sus cuadros se encontraban dispersos entre colecciones públicas y privadas. En la ciudad de Jaén dijo que se hallaban unos lienzos en el patio de la Compañía de Jesús, pero sobre todo destacó el *Martirio de San Sebastián* de la Catedral, del que dijo ser «cosa admirable, en lo historiado, caprichoso, y bien observado de luz»[76]. De Córdoba indicó su autoría sobre la serie que pintó para el Convento del Corpus Christi, indicando que sus cuadros «muestran bastantemente la eminencia, y capricho de su autor» y apuntó la existencia de algunas obras en la localidad cordobesa de Lucena, expresando que contaban «con gran aprobación de los del arte»[77], no obstante y a pesar de este testimonio, hasta el momento no se ha podido identificar ninguna relacionada con el giennense[78].

Antonio Palomino también informó que, tras la muerte de Velázquez, Sebastián Martínez ostentó el cargo de pintor de Felipe IV e incorporaba un testimonio del propio monarca, que calificaba su pintura «de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino»[79]. Esta declaración define claramente el estilo de Martínez a favor de la fuerza expresiva del color, a través una pincelada abierta, en detrimento del dibujo. Este aspecto también fue recogido en 1753 por Pellegrino Antonio Orlandi y Pietro Guarienti en su *Abecedario pittorico,* cuando apuntaron que fue «declarado pintor de su majestad Felipe IV, rey de las Españas, por orden del cual pintó muchas obras con un modo extravagante y su propia manera hizo que demostrase un extraño y caprichoso genio»[80]. Del mismo modo, en 1774, Gregorio Mayans y Siscar se refirió a la maestría del giennense en su *Arte de pintar*, al decir que «pintaba tan aniebladamente, que a veces era menester aplicar sus

[76] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit*., p. 948.
[77] *Ibídem*, p. 948.
[78] En la parroquia del Carmen de Lucena (Córdoba) se encuentra una *Magdalena penitente* ubicada en la Sacristía que durante un tiempo fue relacionada con Martínez. Véase PALENCIA CEREZO, José María: «La gran centuria del siglo XVIII». [En] VV. AA.: *Los pueblos de Córdoba*, t. III. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 880. En la actualidad la crítica ha rechazado esta atribución, siendo considerada como una obra de autor anónimo del siglo XVIII. [En] VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa; RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su provincia.* Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba y Fundación Lara, 2006, p. 488.
[79] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit*., p. 948. El calificativo «capricho peregrino» que recoge Antonio Palomino en el supuesto testimonio de Felipe IV pretende destacar de forma positiva la personalidad artística de Sebastián Martínez, atendiendo a la singularidad de la capacidad inventiva y del talento de su estilo. El profesor Pedro Galera Andreu defendió esta cuestión en la conferencia *Sebastián Martínez, el pintor de "capricho peregrino"* (Jaén, 13/03/2013). Para justificar esta hipótesis el tratadista de Bujalance incorpora un diccionario de términos en el *Museo pictórico y escala óptica* en donde su significado se equipara con el de «concepto», diciendo que se trata de «la idea, o dibujo intencional, que forma el pintor, que inventa, antes de llegarlo a delinear. Y así, llámese bueno, o mal concepto, según es el capricho de lo inventado» [En] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit*., p. 1149. Igualmente, María Moliner define el término «capricho» como algo «sin sujeción a normas, o sin orden, al menos aparentemente». [En] MOLINER, María: *Diccionario de uso del español* [prólogo de Carme Riera. Edición del cincuentenario]. Madrid: Gredos, ed. 2016, p. 464. Por su parte, Sebastián Covarrubias Horozco se refiere a «peregrino» como una «cosa peregrina, cosa rara». [En] COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián Cobarruvias Orozco, Capellán de Su Magestad, Maestrescuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición* (1611). México: Ediciones Turner, ed. 1984, p. 863.
[80] «dichiarato Pittore di Sua Maestà Filipo IV, Re delle Spagne, per ordine di cui molte opere dipinse con tal stravagante modo sua propia maniera condotte, che per un bizzarro e capriccioso genio il dimostrano» [En] ORLANDI, Pellegrino Antonio; GUARIENTI, Pietro: *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contenente le notizie de professori di pittura, scoltura, ed architetura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti Accademico clementino ed inspettore della regia galleria di S. M. Federico Augusto III. Re di Polonia ed elettore di Sassonia, ecc.* Venecia: Giambatista Pasquali, 1753, parte I, vol. XXIII, p. 456.

pinturas á la vista para reconocerlas bien, y hacerle la justicia de que era pintor de mucho mérito»[81].

Sin embargo, la relación entre Martínez y Felipe IV fue puesta en duda por el propio tratadista cordobés ya que, tras citarla en su biografía, dijo estar extrañado de no haber encontrado algún cuadro suyo en las colecciones reales, aunque aseguró ver obras en colecciones privadas madrileñas, puntualizando que eran pocas, como consecuencia de su corta estancia en la Corte[82]. Apropósito de ello, Agulló Cobo informó sobre la existencia de cinco lienzos que estuvieron en posesión de Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma[83].

La obra de Sebastián Martínez tampoco pasó desapercibida a la atención de Antonio Ponz a su paso por las ciudades de Jaén y de Córdoba. En su *Viage a España* (1772-1794), define al giennense como un artista «caprichoso en sus invenciones, de vago colorido, y buen dibuxante»[84].

Además de los lienzos citados por Antonio Palomino, para la capital del Santo Reino el ilustrado viajero español incorporó al catálogo del giennense la *Inmaculada Concepción* de la Parroquia de Santa Cruz, diciendo que era una obra «muy bien pintada»[85]. Además, lamentó la pérdida de los cuadros que ornamentaban el claustro de la Casa de los Jesuitas de la misma ciudad[86], que fueron identificados por Lázaro Damas con el *Apostolado* y las efigies de *Cristo* y la *Virgen* que pertenecieron a Diego Fernández de Moya Cachiprieto, caballero de la orden calatrava y veinticuatro de la ciudad de Jaén, según consta en su testamento redactado en 1688[87].

En la vecina localidad de Córdoba, Ponz informó que algunas de sus obras formaban parte de colecciones privadas de ilustres religiosos cordobeses del siglo XVIII. En concreto, cita la colección del tesorero D. Cayetano Carrascal, aunque no especificó cuáles eran sus títulos[88]. Igualmente nombraba la existencia de un *Apostolado* en posesión del canónigo D. Francisco José Villodres[89], que posiblemente se corresponda con el que se encuentra en el Palacio Episcopal cordobés[90].

---

[81] MAYANS y SÍSCAR, Gregorio: *Arte de pintar* (1776). Valencia: Imprenta de José Rius, ed. 1854, t. XV, p. 93.
[82] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op.Cit.,* p. 948.
[83] AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada-Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978, p. 94.
[84] PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Publicación por Joaquín Ibarra, 1772-1794, t. XVI, p. 196.
[85] *Ibídem*, t. XVI, p. 196.
[86] *Ibíd.*, t. XVI, p. 245.
[87] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688. [En] LÁZARO DAMAS, María Soledad: «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 153, 1. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994, p. 312.
[88] PONZ, *Op. Cit*., t. XVII, p. 149.
[89] *Ibídem.*
[90] PALENCIA CEREZO, José María: «En busca de "Sebastianus". La autoría del misterioso apostolado del Museo Diocesano». *Diario de Córdoba*, 26 de febrero de 1989, s/n; RAYA RAYA, María Ángeles: *Córdoba y su pintura religiosa*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, pp. 50-51; PALENCIA CEREZO, José María: «Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba». *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, t. I: Arte, Arquitectura y Urbanismo. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009, pp. 373-384.

Por otro lado, Antonio Ponz aseguró localizar algunos lienzos del pintor giennense en Cádiz, formando parte de la colección privada de D. Pedro Alonso O´Cruley[91], aunque no indicó cuales eran sus títulos. Del mismo modo propuso su autoría sobre los lienzos *San Pablo* y el *San Jerónimo* que coronan el retablo del convento de las Carmelitas Descalzas de Jaén, diciendo que «mas parecen de Sebastián Martínez»[92]; no obstante, el dibujo y el colorido posee un tratamiento similar al expuesto en el resto de los cuadros, que fueron pintados por Ambrosio de Valois. Igualmente, se aprecia la mano del mismo autor en el lienzo del *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia,* cuya composición deriva de las estampas de Nicolás Lawers y Schelte a Bolswert[93].

En 1782, Carlo Carasi informó que entre las pinturas de la localidad italiana de Piacenza se encontraba «un S. Francisco de Asís tiene escrito abajo: Sebastián Martinez, del que no he encontrado información»[94]. A pesar de ser expuesta en la *Mostra d´Arte Sacra a Palazzo Gótico* de dicha ciudad y de ser exhibida en la actualidad en la web del *Collegio Alberoni*, durante mucho tiempo esta obra ha pasado desapercibida para los investigadores españoles[95].

Otra de las fuentes esenciales para el estudio de Sebastián Martínez es el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* publicado en 1800 por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Este ilustre pintor, historiador y crítico del arte, destacó al giennense como «un profesor correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido, con buenas tintas y gusto en los paises»[96], aunque la biografía que le dedica se limita a repetir la información que aportaron anteriormente Palomino y Ponz.

Entre las novedades que ofrece, cabría citar la existencia de lienzos del giennense «entre los aficionados de Jaén, Córdoba, Sevilla, Cádiz y Madrid»[97], diciendo que se conservaban «con estimación»[98], pero sin precisar más datos. Igualmente informó del traslado a la Catedral del lienzo de la *Inmaculada Concepción,* que anteriormente se encontraba en la parroquia de la Santa Cruz[99]. Precisamente este cuadro fue una de las obras que el político y arqueólogo francés Alexandre Laborde destacó en 1809 durante su visita a la Catedral de Jaén[100].

Durante el siglo XIX, el nombre de Sebastián Martínez también aparece recogido por las fuentes italianas y francesas, siendo valorado en todas ellas como una

[91] PONZ, *Op. Cit*., t. XVIII, p. 26.
[92] PONZ, *Op. Cit.,* t. XVI, pp. 196-197.
[93] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*. p. 204.
[94] «un S. Francesco d´Assisi ha scritto sotto: Sebastiano Martinez, del quale non ho trovata contezza». [En] CARASI, Carlo: *Le pubbliche pittura de Piacenza*. Piacenza: Arnaldo Forni editore, 1782, p. 132.
[95] PALENCIA CEREZO, José María: «Sebastián Martínez, el gran desconocido». *Ars Magazine*, IV, nº 10, abril-junio 2011, p. 107.
[96] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op.Cit*., t. III, p. 80.
[97] *Ibídem*.
[98] *Ibíd.*
[99] *Ibíd.*, t. III, p. 81.
[100] LABORDE, Alexandre: *Itinerario de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo con una sucinta idea de su situación geográfica población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, carácter y costumbres de sus habitantes y otras noticias que amenizan su lectura* (1809). Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompié, 1816, p. 492.

de las figuras destacadas de la pintura barroca española del siglo XVII. En 1816, Frédéric Quilliet dijo del pintor giennense en su *Dictionnaire de Peintres Espagnols* que era «gran pintor de historia de género» y destacó «el estudio, la aplicación y los medios naturales, le condujeron a ser en su patria un buen dibujante, un colorista gracioso y de un genio alegre para componer paisajes»[101].

Tan solo unos pocos años después, en 1818, Stefano Ticozzi incluyó su biografía en su *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti* y posteriormente en 1830 en el *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*. En ambos casos mostró la importancia de su figura dentro de la pintura barroca española, al decir «a pesar de haberse convertido en uno de los mejores dibujantes de su patria, y de saber colorear graciosamente, hizo pocos cuadros de historia»[102].

En 1820, Joseph François Michaud y Louis Gabriel Michaud indicaron en su *Biographie universelle, ancienne et moderne* que Sebastián Martínez era «buen dibujante, colorista lleno de gracia y de harmonía, se distinguió igualmente en la historia y los paisajes»[103].

Otras referencias a las obras de Sebastián Martínez son las realizadas por Pascual Madoz en su *Diccionario* a su paso por las ciudades de España entre 1845-1850. Sobre el *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén dijo que era una «obra bien ejecutada»[104]. Del mismo modo, durante su visita a Córdoba señaló los lienzos conservados en el convento del Corpus Christi[105] y relacionó por primera vez con el pintor giennense unas «pinturas de mérito»[106] que se encontraban en uno de los retablos de la parroquia de San Nicolás de la Villa, representando los temas de *San José*, *San Martín*, *San Bartolomé* y un *Calvario*, que bajo su juicio eran «cuadros todos muy bellos de Sebastián Martínez»[107]. Con el paso del tiempo, José Valverde Madrid y Manuel Capel Margarito ratificaron la autoría de estas obras, planteando además la de un *Calvario* de la iglesia de San Hipólito y la de otro cuadro homónimo de la iglesia de Fuensanta[108].

---

[101] «grand peintre d´histoire de genre» y destacó «l´étude, l´application, et des moyens naturels, le conduisirent à etre dans su patrie un bon dessinateur, un coloriste gracieux, et d`un génie heureux pour composer des paysages» [En] QUILLIET, Frederic: *Dictionnaire de Peintres Espagnols*. Paris: [s. n.], 1816, p. 197.

[102] «sebbene si fosse reso uno de migliori disegnatori della sua patria, e sapesse graciosamente coloriré, non fece che pochi quadri di storia» [En] TICOZZI, Stefano: *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti*. Milán: tipografía di Vincenzo Ferrario, 1818, vol. II, pp. 24-25; TICOZZI, Stefano: *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in ramee d in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d`ogni eta e d`ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell`academia di belle arti di carrara, dell`ateneo di Venezia, EC*. Milán: Presso Gaetano Schiepatti, 1830, t. I, p. 405.

[103] «bon dessinateur, coloriste plein de grâce et d`harmonie, il se distingua également dans l´histoire et le paysage» [En] MICHAUD, Joseph François; MICHAUD, Louis Gabriel: *Biographie universelle, ancienne et moderne; ou, histoire, par ordre alphabétique: de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leur vertus ou leurs crimes.* París: Chez L. G. Michaud, Libraire-Éditeur, 1820, t. XXVII, p. 318.

[104] MADOZ Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*. Almendralejo: Biblioteca Santa Ana, ed. 1990, t. IX, p. 547.

[105] *Ibídem*, t. VI, p. 636.

[106] *Ibíd.*, t. VI, p. 634.

[107] *Ibíd.*, t. VI, p. 634.

[108] VALVERDE MADRID, José: «Artistas giennenses en el barroco cordobés». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 33. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1962, p. 17; CAPEL MARGARITO, Manuel: «Pintura

En 1911, Hippolyte Mireur informó en su *Dictionnaire des Ventes D´arts* sobre la venta de obras de Sebastián Martínez en el mercado de arte francés. En concreto indicó que en 1843 Aguado había adquirido los cuadros *Le marchand de fruits* por 600 francos, *Saint Joseph et l´enfant Jésus* por 40 francos y *Deux philosophes en méditation,* y que en 1868 López Cepero había comprado otro titulado *Cour intérieure d´une citadelle* por 520 francos[109]. Mireur recoge información sobre la relación de obras de otros artistas españoles contemporáneos al giennense, que en la mayoría de los casos suelen ser mucho más valoradas, como sucede con *L`Assomption de la Vierge* y *Madone et enfant* de Murillo, que fueron vendidos en 1810 por 3.675 y 17.070 francos[110]. Otro caso sería el de Antonio Palomino cuyas obras *L´enfant Jésus apparaisant a Saint Antoine de Padoue* y un retrato *Isabelle de Valois,* fueron adquiridas por 100 y 2.890 francos[111]; en el caso de Francisco Pacheco, sus cuadros tuvieron una estimación desigual al señalar la venta de *Le Christ allant au Calvaire* por 830 francos y un conjunto compuesto por un *Saint Jean et Saint Mathieu, evangelistes, Une croix entourée d une gloire d´anges. Trois dessins à la plume et laves de bistre* por tan solo 10 francos[112].

Durante las primeras décadas del siglo XX se suceden nuevas publicaciones. Concretamente, en 1913 Enrique Romero de Torres tiene presentes las obras de Sebastián Martínez que se encuentran en la Catedral en la elaboración de su inédito *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*[113]. Entre todas ellas destaca el *Martirio de San Sebastián*, calificándolo como un «cuadro colosal» y «una de sus mejores obras»[114] y se detiene en la obra de "La Purísima" –que en esa fecha de ubicaba en la Capilla de San Eufrasio– diciendo que «es un lienzo simbólico muy interesante»[115].

La revista *Don Lope de Sosa* ofrecería nueva información. Así, en la publicación de noviembre de 1914, el artículo titulado «Series Análogas (de la escuela de Sebastián Martínez)» ensalza a Martínez como la figura principal de la pintura barroca en el ámbito giennense[116]. Poco tiempo después, en junio de 1918 dio a conocer la partida de defunción del pintor, la cual indicaba que residía en el Mesón Nuevo de Francisco

---

dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 78, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1973, p. 21; CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén: Colección "Arte y artistas giennenses", 1999, pp. 36-37.

[109] MIREUR, Hippolyte: *Dictionnaire des Ventes D´arts*. París: Maisson D´Edition d´uvres artistiques, Ch. de Vicenti, 1911 t. V (M-P), p. 102.

[110] *Ibídem*, t. V (M-P), p. 318.

[111] *Ibíd.*, p. 488.

[112] *Ibíd.*, p. 481.

[113] ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén.* Jaén, 1913, pp. 181; 184; 207-208; 213-214.

[114] *Ibídem*, p. 208.

[115] *Ibíd.*, p. 214.

[116] CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «Series Análogas (de la escuela de Sebastián Martínez)». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 23, 30 de noviembre 1914*,* año II. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, pp. 330-331.

Delgado, en la Puerta de Segovia, y que murió el 30 de octubre de 1667 sin dejar testamento[117].

A partir de la segunda mitad del siglo XX se suceden nuevos datos para el conocimiento del pintor a través de varios artículos del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. El primero de ellos fue publicado en 1962 por José Valverde Madrid, bajo el titulo de «Artistas giennenses en el barroco cordobés», en el cual se enumeraban los distintos trabajos que Martínez que había realizado en las ciudades de Jaén y Córdoba[118].

Las siguientes aportaciones fueron firmadas por Capel Margarito[119]. A pesar de reunir bastante información novedosa –como el hallazgo del documento del desposorio de Sebastián Martínez con su segunda esposa–[120] sus trabajos incorporan varias atribuciones que consideramos erróneas[121] y algunas noticias desafortunadas que carecían de una verificación documental, como la supuesta formación de Sebastián Martínez con Velázquez.

En noviembre de 1967, y con motivo del 300 aniversario del fallecimiento del pintor, Manuel López Pérez publicó una serie de artículos conmemorativos en el *Diario Jaén*. En cada uno de ellos profundizó sobre diferentes aspectos relativos de la biografía del artista, de su estilo y de la posterior escuela de artistas que se le adscribían[122].

Posteriormente, el *Diario Jaén* informó sobre los trabajos de restauración que Francisco Cerezo había llevado a cabo sobre algunos de los lienzos de Martínez que se localizaban en la Catedral de Jaén y en la Exposición Permanente de Arte Sacro. En general, las obras se encontraban en mal estado de conservación y presentaban, entre

[117] IBÁÑEZ, Vicente: «La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 66, junio de 1918, año VI. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, p. 169.
[118] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», pp. 9-96.
[119] CAPEL MARGARITO, Manuel: «Sebastián Martínez Domedel, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 67. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1971, pp. 33-48; CAPEL MARGARITO, M.: «Pintura dispersa…». pp. 9-29; CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit*.
[120] El propio investigador informó de tal hallazgo en la prensa local. [En] CAPEL MARGARITO, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Cámara de Felipe IV, a la luz otro importante documento». *Diario Jaén*, 1 de noviembre de 1974, p. 7.
[121] Rechazamos su atribución del *San Juan de la Cruz* y *Santa Teresa de Jesús* del Museo Provincial de Jaén, a pesar de ser relacionados en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, y sobre la *Visión de Santa Teresa* y *La Coronación de Santa Teresa entre la Virgen y San José* de la Institución Teresiana de Jaén. Todos estos cuadros muestran un férreo dibujo que fue justificado al considerar que se trataba de unas obras primerizas datadas entre 1623-1625. También creyó encontrar las «cinco hermosas figuras de Cristo y apóstoles atribuidas a Sebastián Martínez» que consignó Manuel Gómez Moreno en el Museo de Bellas Artes de Granada. [En] GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada*. Granada: Archivum, 1998, vol. I, p. 187. Según Capel Margarito estos lienzos eran los de *Santo Tomás* (inv. nº CE/0342), *Santiago el Mayor* (inv. nº CE/0637), *San Simón* (inv. nº CE/0638), *San Matías* (inv. nº CE/0639), *San Felipe* (inv. nº CE/0640)*, San Juan Evangelista* (inv. nº CE/0600) y un *Crucificado* (inv. nº CE/0192). Las cinco primeras obras del Apostolado en realidad pertenecen a Marten Pepyn según consta en la firma del *San Matías,* descubierta en la restauración del 6 de abril de 2006. [En] TENORIO VERA, Ricardo. (coord.): *Museo de Bellas Artes de Granada: inventario de pintura, dibujo y escultura: colección estable y colección de la Junta de Andalucía*. Granada: Junta de Andalucía, Mouliaa map, 2007, p. 46.
[122] LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Se cumplen, ahora trescientos años de la muerte del pintor de cámara de Felipe IV». *Diario Jaén*, 14 de noviembre de 1967; LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Naturalismo y sencillez, las dos principales características del artista». *Diario Jaén*, 15 de noviembre de 1967 y LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Creó en nuestra ciudad una notable escuela pictórica». *Diario Jaén*, 16 de noviembre de 1967.

otros desperfectos, importantes pérdidas de pigmentos y humedades. Sobre todo fueron especialmente significativas las intervenciones del *Crucificado*[123] y la del *Martirio de San Sebastián*[124]*,* al descubrirse la firma del autor en ambos cuadros.

En la década de los noventa se realizaron nuevas e importantes aportaciones, entre las que se encuentra el artículo publicado en 1991 por Rafael Cañada Quesada[125], debido a la gran cantidad de información documental que sacó a la luz. Dicho trabajo fue clave para perfilar algunos episodios de la vida del pintor que hasta el momento eran desconocidos. Entre los documentos inéditos se encontraban las partidas de nacimiento de sus hermanos, los testamentos de su padre Bartolomé Martínez y de su primera mujer María de Orozco, o el expediente matrimonial de sus segundas nupcias con Juana de la Peña.

Posteriormente en 1994, el artículo de Lázaro Damas[126], recopiló todas estas novedades, realizando uno de los trabajos más completos sobre la vida y la obra del pintor. Igualmente podemos señalar como significativa la atención que mostró Manuel Pérez Lozano a la hora de describir los óleos del pintor giennense conservados en el convento del Corpus Christi de Córdoba comentando que, entre todo el patrimonio pictórico artístico, cuando se contemplaban los lienzos de Sebastián Martínez «la calidad sube muchos enteros»[127].

La biografía del pintor giennense también ha sido incluida en los últimos estudios sobre pintura barroca española del siglo XVII. De todos ellos, el de Diego Angulo Íñiguez advirtió sobre la existencia de una obra del pintor en los inventarios las colecciones reales[128]. Por su parte, Alfonso E. Pérez Sánchez en su *Pintura Barroca en España (1600-1750),* publicó por primera vez el boceto preparatorio del *Martirio de San Sebastián* que se conserva en la Catedral de Jaén[129]. Del mismo modo debemos señalar su inclusión en la publicación de la muestra italiana *Da Velázquez a Murillo*, como una de las figuras interesantes y destacadas del ámbito giennense[130].

Asimismo, sus obras han sido citadas en varias guías y catálogos, como en la *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen*[131], *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*[132], el *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*[133]*, Guía*

[123] MORALES, Pedro: «Interesante obra de restauración en la pinacoteca. El Museo Catedralicio (II)». *Diario Jaén*, 23 de julio de 1959, p. 3.
[124] «Se descubren la fecha y la firma en el cuadro San Sebastián, de Sebastián Martínez, que se conserva en la Catedral». *Diario Jaén*, 13 de mayo de 1969, p. 3.
[125] CAÑADA QUESADA, Rafael: «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV». *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, nº 21, enero, febrero y marzo 1991. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, 1991, pp. 27-32.
[126] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 299-314.
[127] PÉREZ LOZANO, Manuel: «La pintura en el antiguo convento». [En] VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.): *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 1997, p. 251.
[128] ANGULO IÑIGUEZ, Diego: «Pintura del siglo XVII». [En] *Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 266.
[129] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.*, p. 275.
[130] MORENO MENDOZA, Arsenio (ed.): *Da Velázquez a Murillo* [cat. exp.]. Milán: Electa/Olivetti, 1993, p. 60.
[131] ÁLAMO BERZOSA, Guillermo: *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen* (1968). Jaén: Obispado, ed. 1975.
[132] CHAMORRO LOZANO, José: *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, ed. 1971.
[133] VV. AA.: *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

artística de Jaén[134] *y su provincia* y en la *Guía artística de Córdoba y su provincia*[135]. No obstante, en todas ellas los cuadros de Martínez han poseído una discreta atención y un escaso protagonismo.

En los últimos años destacan los trabajos de Palencia Cerezo, que han dado a conocer las obras de la Colección Granados (Madrid)[136] con motivo de su participaron en las exposiciones *El esplendor del Barroco Andaluz* (Córdoba-Sevilla, 2007-2008)[137] y *Espíritu Barroco* (Burgos, 2008)[138]. Para la exposición *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World,* también colabora en la redacción del catálogo con la ficha del *San José con el Niño*[139], que posteriormente fue adquirido por el Museo Nacional del Prado (2009). En la misma línea se encuentra la comunicación presentada por el mismo autor en el Congreso Internacional "Andalucía Barroca" (2007), sobre el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba[140], ya que amplió notablemente el conocimiento de estos lienzos que fueron relacionados con Martínez unos años antes por el mismo autor[141] y posteriormente estudiados por María Ángeles Raya Raya al escribir sobre *Córdoba y su pintura religiosa*[142].

Igualmente, es relevante la referencia que Benito Navarrete Prieto y Mindy Nancarrow le dedicaron en la monografía de Antonio del Castillo[143]. En varias ocasiones, Sebastián Martínez también ha centrado la atención de Pedro Galera Andreu, destacando en todos sus estudios el valor y la calidad artística de sus obras[144]. No menos interesante es el análisis de Miguel Viribay Abad sobre su enorme personalidad técnica de su estilo[145] y la acertada exclusión de su catálogo, de unos cuadros del Monasterio de Santa Clara de Úbeda (Jaén) que tradicionalmente se le venían atribuyendo[146].

---

[134] MORENO MENDOZA, Arsenio (coord.): *Guía artística de Jaén y su provincia.* Sevilla: Fundación Lara, 2005.
[135] VILLAR MOVELLÁN, A.; DABRIO GONZÁLEZ, M. T.; RAYA RAYA, M. Á.: *Op. Cit*, pp. 50-51.
[136] La Colección Granados reúne obras pictóricas y escultóricas de la etapa más brillante del arte moderno español, prestando especial atención al Siglo de Oro, en donde Sebastián Martínez está representado por los lienzos *San Judas Tadeo*, *Santo Tomás*, *Santa Águeda*, *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, Las Lágrimas de San Pedro,* además de un *San Jerónimo* y un *San Pablo* de reciente atribución que han sido incorporados en este estudio.
[137] PALENCIA CEREZO, José María; CAMPO DEL, Javier: *El esplendor del Barroco Andaluz*. *Colección Granados* [cat. exp.: 30/10/2007-02/12/2007, CajaSur (Córdoba); 15/12/2007-20/01/2008, Hospital de la Caridad (Sevilla)]. Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007, pp. 150-157.
[138] PALENCIA CEREZO, José María; CAMPO DEL, Javier: *Espíritu Barroco. Colección Granados* [cat. exp. 22/02/2008-04/05/2008, Casa del Cordón]. Burgos: Caja de Burgos, 2008, pp. 94-99; 164-165.
[139] PALENCIA CEREZO, José María: *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World* [cat. exp. 11/10/2009-03/01/2010, Indianapolis Museum of Art]. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2009.
[140] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 373-384.
[141] PALENCIA CEREZO, J. M.: «En busca de "Sebastianus"…».
[142] RAYA RAYA, *Op. Cit.,* pp. 50-51.
[143] NANCARROW y NAVARRETE PRIETO, *Op. Cit.,* pp. 110-113.
[144] GALERA ANDREU, Pedro A.: «Jaén Barroco». [En] VV. AA.: *Andalucía Barroca* [cat. exp. itinerante]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 236-249; GALERA ANDREU, Pedro A.: *Pintura y nobleza en el Jaén Barroco. Discurso de Ingreso de Don Pedro A. Galera Andreu en el Instituto de Estudios Giennenses. Contestación al discurso por el Consejero Luis Coronas Tejada, Jaén, Febrero 2008*. Jaén: Instituto de estudios Giennenses, 2008; GALERA ANDREU, Pedro A.: «Pintores nobles y nobleza…», pp. 193-208.
[145] VIRIBAY ABAD, Miguel: *Jaén. Pueblos y Ciudades,* t. VI, Jaén 2000, pp. 1487-1493; VIRIBAY ABAD, Miguel: «Aspectos de la pintura Giennense». [En] VV. AA.: *En la Tierra del Santo Rostro* [cat. exp. 24/09/2000-30/11/2000, Catedral de Jaén]. Jaén: Obra social y cultural de Cajasur, 2000, pp. 71-99.
[146] Se trata de unos lienzos con los temas de los *Preparatorios para la Flagelación*, *Cristo de la Humildad y Paciencia*, la *Resurrección de Cristo* y *Cristo Fuente de Vida*. Coincidimos con Miguel Viribay Abad al rechazar la autoría de Sebastián Martínez por el fuerte concepto del dibujo de estas obras y por la vagedad e irregulares soluciones de sus composiciones. [En] VIRIBAY ABAD, M.: «Aspectos de la pintura…», pp. 91-92.

Las obras de Martínez que conserva la S. I. Catedral de Jaén han ocupado un papel importante en recientes publicaciones como *Docta Minerva*[147]. A propósito de la promoción artística de los cabildos catedralicios, Serrano Estrella cita las distintas vías de acceso de los cuadros para formar parte del patrimonio del templo mayor de Jaén. Los casos de los lienzos del retablo de la Capilla Mayor o el *Martirio de San Sebastián,* fueron encargos expresos por parte del cabildo; mientras que el *San Jerónimo Penitente* y los cuadros de los *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores fueron reaprovechados durante el siglo XVIII para el ornato de las nuevas Capillas que se estaban construyendo[148]. Por otro lado, Néstor Prieto Jiménez, abordó una *Aproximación histórica sobre las restauraciones de la Catedral de Jaén*, en la que dio a conocer la petición de aderezo por parte de la fábrica que tuvo el *Martirio de San Sebastián* en 1695[149] y los trabajos para reutilizar y ensanchar el lienzo de *San Jerónimo Penitente* para adaptarlo a los nuevos retablos neoclásicos[150]. Del mismo modo, los lienzos de Martinez ocupan un lugar destacado en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, cuyas principales aportaciones son las atribuciones de los *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores[151] y la correcta y argumentada catalogación del profesor León Coloma sobre los cuadros de *San Jerónimo Penitente* y *Las lágrimas de San Pedro*[152].

La falta de trabajos dedicados a estudiar su obra se refleja en la desafortunada atribución que realizó Ludmila Kagané de la *Virgen con el Niño sentada en una silla sobre las nubes* (Museo Ermitage, San Petersburgo)[153]. Como consecuencia de este desconocimiento, durante mucho tiempo se le ha atribuido una *Lamentación con San Agustín y San Nicolás* que incluso salió a subasta como obra de Sebastián Martínez en la galería Phillips de Londres el 7 de julio de 1998, y que actualmente se encuentra en el Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College (Wellesley, Massachusetts)[154].

---

[147] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Docta Minerva*: *Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011. Véase también SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Las catedrales, focos artísticos del barroco». *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, nº 25. Madrid: Uiversidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, pp. 83-106; SERRANO ESTRELLA, Felipe: «La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía». *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, nº 6, 2013, pp. 103-124. SERRANO ESTRELLA, Felipe: «La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén». [En] RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.): *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015, pp. 248-269.

[148] SERRANO ESTRELLA, Felipe: «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, 2011, pp. 37-53.

[149] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor: «Aproximación histórica a la restauración en la Catedral de Jaén». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Docta Minerva*: *Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011, p. 174.

[150] *Ibídem,* p. 177.

[151] SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Evangelistas». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 162-163.

[152] LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «San Jerónimo Penitente». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 180-183; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Las lágrimas de San Pedro». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 184-185.

[153] KAGANÉ, Ludmila: *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*. Sevilla: Fundación el Monte, 2005, pp. 284-287, fig. 68, cat. 79.

[154] http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=3801457BA395E2DC (consulta realizada el 25/05/2011)

La obra difiere del estilo que acostumbra el giennense y gracias al investigador Alfonso E. Pérez Sánchez se replanteó su autoría por la de Gregorio Martínez y Espinosa (1547-1598), quedando confirmada esta hipótesis al descubrirse su firma[155].

La última publicación dedicada íntegramente al artista es el artículo «Sebastián Martínez, el gran desconocido» firmado por José María Palencia Cerezo para la revista *Ars Magazine*[156]. Dicho trabajo presenta una serie de obras inéditas que contribuyen a perfilar las características de su estilo y de su técnica. Del mismo modo, su título resulta muy significativo, ya que señala que aún hoy en día queda mucho por estudiar sobre este pintor giennense del siglo XVII.

[155] *www.wellesley.edu/DavisMuseum/.../archived_artwork_month.html* (consulta realizada el 24/01/2011)
[156] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 102-114.

IV. BIOGRAFÍA

Hasta el momento, la vida de Sebastián Martínez Domedel (1615/1620–1667) era poco conocida por los escasos datos aportados por las fuentes y sobre todo por el reducido número de documentos sacados a la luz. Únicamente disponíamos de una información parcial y sesgada sobre algunos episodios que se centraban en sus últimos años de vida, en torno a las décadas de 1650 y 1660, dejando un amplio vacío documental que nos impedía tener un detallado conocimiento sobre su existencia.

La labor de investigación llevada a cabo en diversos archivos, ha permitido revisar la información conocida sobre la biografía del pintor, ampliándola e incorporando nuevos datos que provienen directamente de la documentación del siglo XVII. Todas estas noticias pueden ser consultadas con mayor profundidad en nuestro apéndice documental y cronológico.

1. Diferentes propuestas sobre su nacimiento

Actualmente, la fecha del nacimiento de Sebastián Martínez continúa siendo una incógnita, al encontrarse su partida de bautismo en paradero desconocido. A pesar de ello, tanto en las fuentes como en la historiografía, se han propuesto varias fechas.

Antonio Palomino nos informó que el pintor era «natural y vecino de la ciudad de Jaén»[157] y que murió en Madrid en 1667 cuando contaba con sesenta y cinco años[158], estableciendo de forma indirecta la fecha de 1602 para su nacimiento. A pesar de no haberse podido contrastar, ese dato fue aceptado por Ceán Bermúdez[159], mientras que Antonio Ponz únicamente dijo que era «coetáneo del célebre Cano, y de Castillo»[160]. Posteriormente, Romero de Torres retrasó la fecha a 1599[161], al encontrar una partida que con el tiempo se comprobó que era errónea, y que hacía referencia a otra persona con el mismo nombre.

La última fecha es la que ofrece Rafael Cañada Quesada, quien propone que el nacimiento de Sebastián Martínez tuvo que suceder entre 1615/1620[162], al tener en cuenta las partidas de bautismo de sus hermanos y hermanas, comprendidas entre 1621 y 1641[163]. Basándonos en la información documental aportada por este investigador,

[157] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[158] *Ibídem*.
[159] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 80.
[160] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVI, p. 196.
[161] Citado en CAZABÁN LAGUNA, A.: «Series Análogas…», p. 330. Esta nueva fecha fue aceptada por Valverde Madrid, Angulo Íñiguez y Capel Margarito. [En] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», p. 16; ANGULO IÑIGUEZ, D.: «Pintura del siglo…», p. 266 y CAPEL MARGARITO, M.: «Sebastián Martínez Domedel, discípulo…», 1971, p. 36; CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.*, p. 8.
[162] CAÑADA QUESADA, R.: «Nuevas noticias…», p. 27.
[163] Las fechas de nacimiento y de bautismo de los hermanos/as de Sebastián Martínez Domedel son: Magdalena (bautizada el 7 de febrero de 1621), María (bautizada el 1 de agosto de 1623), Juan (1623–1625), Mateo (bautizado el 21 de septiembre de 1625), Ana (bautizada el 29 de agosto de 1626), Esteban (nacido el 20 de noviembre de 1628), Diego Atanasio (nacido el 2 de mayo de 1634), Bernardo (nacido el 16 de mayo de 1636), Eugenia (nacida el 15 de

resulta prácticamente inviable retrasarla por cuestiones biológicas, ya que sería muy difícil que su madre tuviera hijos durante un margen temporal tan amplio.

Lo que sí sabemos con certeza es que Bartolomé Martínez y María Domedel[164] fueron los padres de una prolífera descendencia de doce hijos, siendo Sebastián Martínez Domedel el primogénito. A pesar de no conocerse la fecha exacta de su nacimiento, sabemos que en la década de 1630 debía tener la mayoría de edad, ya que en los bautizos de sus hermanos Diego Atanasio (1634) y Bernardo (1636) fue nombrado padrino, siendo esta noticia la primera referencia documental conocida sobre su persona[165].

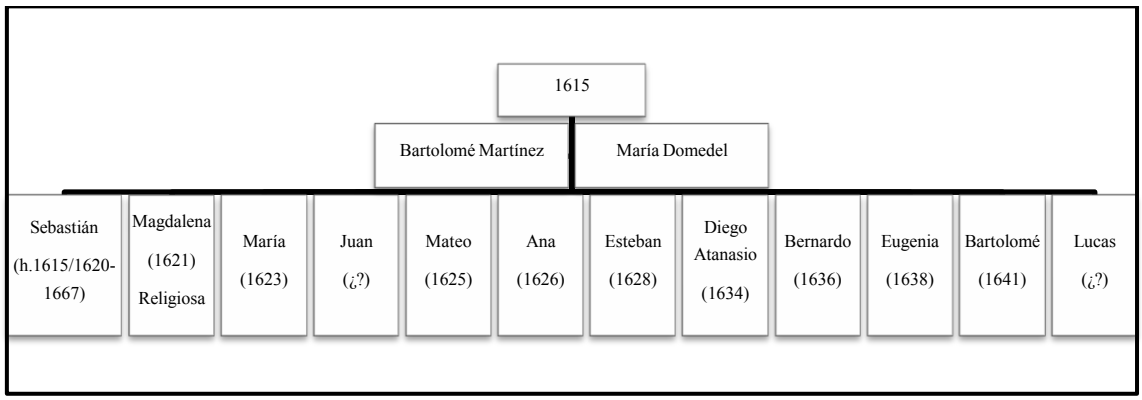


Tabla 2. Genenalogía de la familia Martínez Domedel. (Elaboración propia)

Otro aspecto que reseñamos durante el periodo de 1621 a 1641 es que el matrimonio y sus hijos cambiaron de residencia en varias ocasiones afincándose en las collaciones de San Lorenzo, Santiago, San Ildefonso y Santa María, según se deduce de las partidas de bautismo.

Con el propósito de acotar la fecha de nacimiento de Sebastián Martínez, aportamos un dato inédito extraído de una escritura de dote entregada por Bartolomé Martínez el 21 de enero de 1624[166], en la que declara su profesión, al decir que era maestro del arte de la pintura y haberse casado con María Domedel hace «nueve anos poco mas o menos»[167]. Teniendo en cuenta la fecha de emisión del documento, podemos fijar la fecha de su matrimonio en torno a 1615. A pesar de la brevedad de la

noviembre de 1638), Bartolomé (nacido 17 de agosto de 1641) y Lucas (nacido posteriormente a 1642). Véase de forma detallada en el Apéndice Documental y Cronológico.

[164] María Soledad Lázaro Damas presenta de forma errónea al padre de Sebastián Martínez como Bartolomé Díaz Domedel y diciendo que no poseía vinculación con el oficio de la pintura. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 300.

[165] Para Diego Atanasio véase AHDJ: Sagrario, Libro de Bautismos, nº 6 (1633–1646), f. 60. Jaén, 10 de mayo de 1634. Sobre Bernardo véase AHDJ: Sagrario, Libro de Bautismos, nº 6 (1633–1646), f. 206. Jaén, 16 de mayo de 1636.

[166] Bartolomé Martínez declara en la escritura que recibió en su poder por dote y casamiento «setenta e tres myll mrs en una casa de la coll^{on} de san miguel desta ciu^{d} linde con casas de miguel del salto». [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1056 (1624), ff. 62r–62v. Escribano Miguel Minguijosa Cobo. Jaén, 21 de enero de 1624. Según Coronas Tejada, en dicho documento Bartolomé Martínez y María Domedel dicen disponer entre sus alhajas de un agnus dei y una sartilla de oro, llevando al matrimonio dos docenas y media de broches de plata y 81 cebadillas de oro, deduciendo por ello que económicamente eran una familia estable y acomodada. [En] CORONAS TEJADA, *Op. Cit.*, pp. 212-213.

[167] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1056 (1624), ff. 62r–62v. Escribano Miguel Minguijosa Cobo. Jaén, 21 de enero de 1624.

información –desconocemos la ciudad y la parroquia en la que tuvo lugar– puede ser una valiosa referencia que ayude a la futura localización de la partida matrimonial. Por lo tanto, si fijamos el desposorio de los padres de Sebastián Martínez en 1615, es muy probable que éste último viniera al mundo unos años más tarde, adelantando la fecha de su nacimiento, la cual estaría más próxima a la de su hermana Magdalena en 1621.

Además de ello, el documento indica que Diego Domedel (pintor de profesión) y Ana del Salto, ambos difuntos, fueron los padres de María Domedel y los abuelos maternos de Sebastián Martínez[168]. Este dato es interesante porque establece que, al menos, los miembros de tres generaciones familiares estuvieron relacionados con el oficio de la pintura, al mismo tiempo que nos ayudan a comprender los inicios formativos de nuestro artista y la endogámica realidad existente en los entramados gremiales durante el siglo XVII[169].

Estos nuevos datos pueden ayudar en un futuro a retomar la búsqueda de la partida de nacimiento de Sebastián Martínez, puesto que cada vez se tiene más información y la acotación del periodo en el que pudo suceder es menor. No obstante, y tal y como apuntara Rafael Galiano Puy, debemos tener presente las hipótesis de que fuera bautizado en la iglesia de la Magdalena de Jaén –imposibilitando la búsqueda al no conservarse los libros sacramentales– o que lo hiciera en otra ciudad, como Úbeda, pues está documentada la presencia de su padre en dicha localidad en 1619, a propósito del encargo para dorar un retablo de la parroquia de Santo Tomás[170].

2. Información económica y social de Sebastián Martínez Domedel y su familia

Entre las décadas de 1630 y 1650 tuvieron lugar una serie de acontecimientos que marcaron el devenir de la vida de Sebastián Martínez. Durante estos años, el pintor se encontraba en plena etapa de madurez de la que ofrecemos información directa sobre su situación personal, económica y social[171].

El 31 de agosto de 1636 contrajo su primer matrimonio *in facie ecclesiae* con Catalina de Orozco[172], hija del licenciado Pedro de Orozco[173] y de Inés de Chincoya[174].

[168] Diego Domedel y Ana del Salto tuvieron al menos una hija más llamada Mariana Domedel que contrajo matrimonio con Juan de Talavera el 19 de enero de 1621 en la iglesia de San Ildefonso de Jaén. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 4 (1612–1621), f. 178. Jaén, 19 de enero de 1621.
[169] Durante el siglo XVII exinten numerosos matrimonios entre miembros distintas familias de pintores. El caso más conocido es el de Francisco Pacheco, que casó a su hija con Diego Velázquez, y éstos a su vez desposaron a su hija mayor con Juan Bautista Martínez del Mazo.
[170] GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas …(II)», p. 108.
[171] La mayoría de los episodios conocidos sobre la vida de Sebastián Martínez fueron encontrados por Rafael Cañada Quesada en una excelente labor de investigación por los distintos archivos de la ciudad de Jaén. [En] CAÑADA QUESADA, R.: «Nuevas noticias…», pp. 27-32.
[172] AHDJ: Sagrario, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (marzo 1635–mayo 1662), ff. 31–32. Jaén, 31 de agosto de 1636.
[173] El licenciado Pedro de Orozco contrajo matrimonio con Inés de Chincoya el 2 de enero de 1611 en la iglesia de San Ildefonso. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (1597–1612), f. 244v. Jaén, 2 de enero de 1611. Unos años más tarde, en concreto el 9 de abril de 1632, fallece pobre y sin haber testado. [En] AHDJ: Sagrario, Libro de Defunciones, s/nº (1627–1632), f. 292. Jaén, 9 de abril de 1632.

El enlace tuvo lugar en la iglesia del Sagrario de Jaén, en una ceremonia celebrada por el cura y licenciado Joseph Dehesa. Según la partida de Desposorios y Velaciones, los contrayentes 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 ciudad de Jaén, no se tuvieron en cuenta[175].

El matrimonio entre Sebastián Martínez y Catalina de Orozco estuvo unido casi veinte años, afincado en una casa de la calle Mesones de la collación de San Ildefonso. Durante ese tiempo el matrimonio gozó de una situación acomodada y tuvo cinco hijos: Diego, Francisco Antonio, Pedro, Sebastián y Manuel Jerónimo[176].

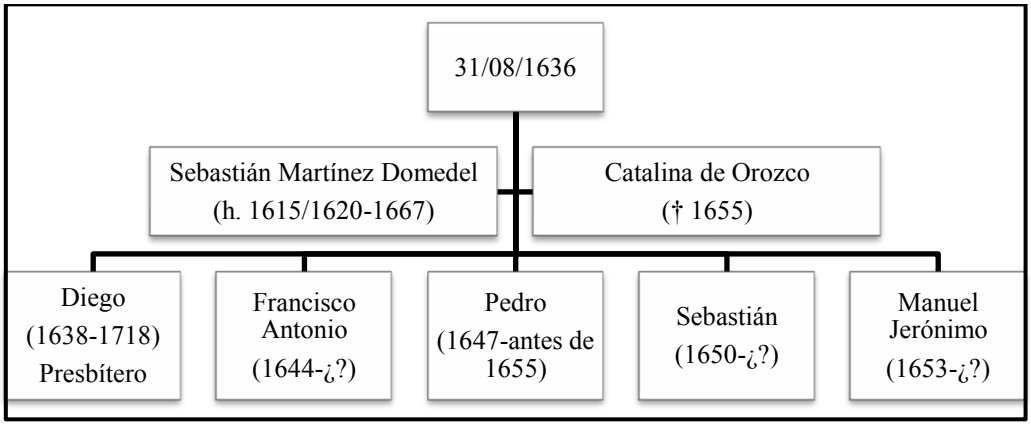


Tabla 3. Genealogía de la familia Martínez Orozco. (Elaboración propia)

Durante estos años Sebastián Martínez vivió una buena relación familiar, como demuestra el hecho de que Bartolomé Martínez, su padre, fuera el padrino de dos sus hijos[177]; en otros casos destaca la elección de importantes personalidades dentro de la sociedad giennense del siglo XVII como Domingo Pasano, abad de Fuensanta y canónigo de la S. I. Catedral de Jaén [178] y de Francisco de Miranda Parra, correo mayor de la ciudad[179]. Su nombramiento nos revela que el pintor se movió dentro de un distinguido círculo de amistades, que de algún modo pudo influir, años más tarde, en sus posteriores relaciones laborales con las importantes familias nobiliarias que demandaron de sus servicios. Esta situación privilegiada se manifiesta también cuando

[174] Sobre Inés de Chincoya sabemos que sus padres eran naturales de la ciudad de Baeza y que entregó su testamento el 12 de mayo de 1640 ante el escribano Lorenzo Carvajal. Según su última voluntad sus albaceas y herederos fueron su hija Catalina de Orozco y Sebastián Martínez. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 209r–210r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 12 de mayo de 1640. El 26 de diciembre de 1641 falleció y fue enterrada en el Sagrario en la sepultura en la que yacía su marido. [En] AHDJ: Sagrario, Libro de Defunciones, s/nº (1638–1644), f. 504. Jaén, 26 de diciembre de 1641.

[175] AHDJ: Sagrario, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (marzo 1635–mayo 1662), ff. 31–32. Jaén, 31 de agosto de 1636.

[176] Las fechas de nacimiento o bautismo son: Diego (26 de julio de 1638), Francisco Antonio (9 de abril de 1644), Pedro (bautizado el 27 de mayo de 1647), Sebastián (20 de enero de 1650) y Manuel Jerónimo (21 de julio de 1653). Véase de forma detallada en el Apéndice Documental y Cronológico.

[177] Para Pedro véase AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 13 (1639–1648), fol. 254v. Jaén, 27 de mayo de 1647. Para Sebastián véase AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 14 (1648–1657), f. 67v. Jaén, 22 de enero de 1650.

[178] Domingo Pasano fue el padrino de Francisco Antonio. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 13 (1639–1648), f. 157. Jaén, 12 de abril de 1644.

[179] Francisco de Miranda y Parra actuó como compadre de Manuel Jerónimo. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 14 (1648–1657), f. 187r. Jaén, 25 de julio de 1653.

en 1659 Sebastián Martínez desempeño el cargo de escribano de la cofradía de San Idefonso y San Bernabé[180].

De todos sus hijos, únicamente conocemos algunos aspectos de la vida de su primogénito. Diego Martínez Orozco (1638–1718) quien fue presbítero y residió toda su vida en el domicilio familiar. Seguramente tuvo que gozar de una buena situación social y económica pues, según consta en su testamento, fue poseedor de cuatro capellanías[181]. Una de ellas fue fundada por el licenciado Francisco del Castillo Orozco[182] y desde 1651 quedó a su cargo por ser «mas abil y suficiente para poder la servir»[183] y como condición quedó estipulado que debía celebrar tres misas a la semana. A partir de 1655 los bienes y rentas de dicha capellanía (un inmueble situado en la calle Ancha y un censo de mil ducados) quedaron bajo la tutela de Sebastián Martínez, su padre[184]. Posteriormente, Diego Martínez Orozco otorgó un poder en 1695 para que fueran administrados por el licenciado y presbítero Manuel del Moral[185].

Gracias al hallazgo de diversas escrituras de arrendamiento sobre varios inmuebles en la collación de San Ildefonso[186] y de varias hazas[187] que estaban en

[180] Sebastián Martínez figura como escribano de la cofradía de San Ildefonso y San Bernabé en la escritura de finiquito de Juan Gutiérrez Priego. [En] AHPJ: Protocolos Notariales. Leg. 1568 (1656–1659), ff. 91r–93v. Escribano Juan Bernardo de la Chica Godoy. Jaén, 26 de marzo de 1659.

[181] Diego Martínez Orozco declaró en su testamento poseer cuatro capellanías: una 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 Miguel, fundada por Isabel Ordónez de Quesada. Asimismo afirmaba poseer un vínculo fundado por María y Úrsula de Orozco. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1869 (1716–1722), ff. 15r–19r. Escribano Cristóbal Alejandro Bonilla. Jaén, 09 de marzo de 1718.

[182] El 5 de agosto de 1649, Francisco del Castillo Orozco entregó al escribano Juan de Oviedo un documento sellado y cerrado que contenía su testamento, en el que Sebastián Martínez Domedel era uno de sus albaceas. Tras producirse el fallecimiento del otorgante el 22 de febrero de 1651, se procedió a su apertura ante el escribano Antonio Pancorbo y Moya, después de que unos testigos certificaran su muerte (entre ellos se encontraba Sebastián Martínez). En su testamento mandó fundar cuatro capellanías. La tercera fue otorgada a Diego Martínez Orozco y constaba de un censo de mil ducados y una casa de la calle Ancha (lindaba con una vivienda de María de Moya, con una propiedad del difunto y otras dos casas, una de los herederos de Cristóbal de Narváez y la otra de Ildefonso de Quesada Monrroy). [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 77v–92v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

[183] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), f. 85v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

[184] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1477 (1655–1656), ff. 368r–369v. Escribano Salvador de Medina Bustos. Jaén, 3 de diciembre de 1655.

[185] Manuel del Moral debía cobrar la renta de 22 ducados que le debía Diego Morillo. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1797 (1693–1697), ff. 48r–48v. Escribano Miguel Anrique. Jaén, 17 de marzo de 1695. Ese mismo año, el 25 de febrero de 1695, Diego Martínez Orozco arrienda a Diego Ruiz una casa de la calle Maestra Baja, junto a la plaza de Santa María, por tiempo de un año a razón de 20 ducados. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1797 (1693–1697), ff. 39r–39v. Escribano Miguel Anrique. Jaén, 25 de febero de 1695.

[186] Respecto a los inmuebles, hemos localizado una casa en la calle Piedrahita, arrendada a Juan Rodríguez y su mujer [en] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 2r–2v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 2 de enero de 1639; otra casa alquilada a Juan de Jesús [en] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), f. 133r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 4 de abril de 1640; otra casa arrendada a Juan Navarro [en] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), f. 210v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 13 de mayo de 1640; otra casa en la calle del Rastro arrendada a Diego Pérez de Vilches [en] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 359v–360r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 5 de diciembre de 1640; y una casa-tienda en la calle del licenciado Vallejo, arrendada a Ana de Contreras, viuda de Salvador de Morales. [en] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1655 (1653–1658), ff. 51r–51v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 27 de marzo de 1656.

[187] Hemos encontrado la existencia de dos hazas que se encontraban en posesión de Sebastián Martínez. Una de ellas se ubicaba próxima al Arroyo turbio y fue arrendada en 1639 a Cristóbal de Quesada. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 29v–30v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 27 de enero de 1639. La otra, se situaba en las Peñuelas de Pedro Silvar y fue alquilada a Diego del Campo en 1646. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1457 (1646–1647), ff. 178r–178v. Escribano Andrés Salido. Jaén, 15 de abril de 1646.

posesión de Sebastián Martínez, sabemos que el pintor y su familia gozaron de una holgada posición económica dentro de la sociedad giennense de la primera mitad del siglo XVII. Esta situación sin duda tuvo que ser clave para que prosperara artística y socialmente al acceder dentro de determinados ambientes que demandaran sus trabajos, pero también supondría una importante fuente de ingresos para sufragar los gastos de futuros viajes a otras ciudades como Córdoba y Madrid.

FECHA	ARRENDAMIENTO	CALLE	COLLACIÓN	ARRENDATARIO
02/01/1639	Casa	Piedrahita	San Ildefonso	Juan Rodríguez y Catalina Andrea
27/01/1639	Haza	Próximo al Arroyo turbio		Cristóbal de Quesada
04/04/1640	Casa		San Ildefonso	Juan de Jesús (berberisco)
13/05/1640	Casa		San Ildefonso	Juan Navarro Aguador (berberisco)
05/12/1640	Casa	Del Rastro	San Ildefonso	Diego Pérez Vilches
15/04/1640	Haza	Peñuelas de Pedro Silvar		Diego del Campo
27/03/1656	Casa y tienda	Del licenciado Vallejo	San Ildefonso	Ana de Contreras (viuda de Salvador de Morales)

Tabla 4. Propiedades de Sebastián Martínez en arrendamiento. (Elaboración propia)

Posteriormente, en el mes de enero de 1655 se sucedieron dos trágicos sucesos en la vida de Sebastián Martínez – que fueron el fallecimiento de su primera esposa y de su padre[188]– dados a conocer por Rafael Cañada Quesada.

En concreto, el 10 de enero de 1655, Catalina de Orozco, aquejada de una grave enfermedad, redactó su testamento ante el escribano público Cristóbal Mírez de Ortuño[189]. En dicho documento, dejó escrito el número de misas que debían celebrarse por su ánima y el modo de celebrar el cortejo fúnebre. Este aspecto aparece reflejado en su partida de defunción, en donde indica que se debían celebrar por su ánima un total de doce misas, repartiéndose «quatro en san ilefonso quatro en santa maria quatro en san fra^{co}»[190]. Respecto a su enterramiento, pidió ser sepultada en la iglesia de San Ildefonso, vistiendo el hábito de San Francisco y para que se cumpliera su última voluntad nombró como albaceas testamentarios a Sebastián Martínez, a Bartolomé Martínez (su suegro) y al licenciado Antonio de Espinosa, mandándoles que «cumplan y paguen esto que yo mando por este mi testamento y les encargo lo cumplan con toda brebedad como confio lo haran»[191]. Por último, Catalina de Orozco designó como legítimos y universales herederos a Sebastián Martínez y a todos los hijos que tuvo el matrimonio, con la excepción de Pedro que no es mencionado, quizás porque pudo haber muerto

[188] CAÑADA QUESADA, R.: «Nuevas noticias…», p. 28.
[189] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 26r–27v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 10 de enero de 1655.
[190] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Defunciones, nº 9 (1654–1660), f. 44v. Jaén, 16 de enero de 1655.
[191] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), f. 27r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 10 de enero de 1655.

prematuramente. Finalmente, pasados tan sólo seis días, Catalina de Orozco falleció el 16 de enero de 1655.

Unos pocos días después, el 27 de enero de 1655, Bartolomé Martínez veía próxima la hora de su muerte y entregó su testamento al escribano público Cristóbal Mírez de Ortuño[192], declarando ser vecino de Jaén y residir en la calle Diego Díaz Navarro de la collación de Santa María. En esta ocasión, Sebastián Martínez volvió a ser albacea junto a María Domedel, esposa del difunto; ambos fueron los encargados de enterrar su cuerpo en la iglesia y parroquia mayor de Jaén, en la sepultura que ellos estimaran apropiada. Como consecuencia de una mala situación económica por la que debía atravesar Bartolomé Martínez, en otro de los ruegos les obligaba a costear los gastos del entierro: «less rruego y encargo lo hagan por el nuestro amor que les he tenido y tengo de ssuss propios bienes por no tenerlos yo»[193].

En dicho documento, el difunto se declara guardador de los bienes de Esteban de Tolosa, que según su voluntad testamentaria los dejó a disposición de la mujer y de las hijas de Bartolomé Martínez, a quienes nombró como herederas universales[194]. Tras realizar inventario de dicho patrimonio, con la ayuda del sastre Francisco de Torres y del platero Tomás de Morales[195], donó a María Domedel media casa que tenía en la collación de San Ildefonso, que lindaba con el convento de la Concepción de Ntra. Señora, siendo la otra mitad donada a Magdalena Domedel, religiosa y hermana de Sebastián Martínez.

Por último, Bartolomé Martínez designó como beneficiarios de sus bienes patrimoniales a su mujer y a Sebastián Martínez, junto sus otros hermanos (Juan, Ana, Diego Atanasio, Bernardo, Eugenia, Bartolomé y Lucas), salvo Esteban y Mateo quienes quizás habían fallecido unos años antes. De la herencia también se excluyó a Teresa de Jesús (Magdalena), por ser monja profesa del convento de Ntra. Sra. de La Coronada de la Orden de Santo Domingo de Úbeda desde 1652[196] y «tener renunziado ssu lexitima con lo que t^{d} referido por su dote»[197].

---

[192] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 99r–100v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 27 de enero de 1655.

[193] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), f. 100r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 27 de enero de 1655.

[194] Esteban de Tolosa entregó su testamento el 24 de febrero de 1651 al escribano Antonio Pancorbo y Moya. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 95r–96v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 24 de febrero de 1651.

[195] Además de los bienes legados a la mujer y a las hijas de Bartolomé Martínez, el 10 de marzo de 1651 se acordó que serían repartidos 50 ducados a Barbara Cruzado del Risco, religiosa del convento de la Encarnación del Carmen Calzado de Antequera, y 200 reales, una cama de pino, dos guadamecíes dorados y una imagen de Ntra. Señora a Antonia de Bilches, sobrina del difunto, mujer de Francisco de Montoro y natural de la ciudad de Martos. El 11 de marzo de 1651, Luis de Valdivia, licenciado y alcalde mayor de la ciudad de Jaén, recibió una notificación para que Bartolomé Martínez fuera curador y guardador de los bienes heredados por sus hijas, al estar bajo su potestad paternal. El cargó sería aprobado al día siguiente. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 128r–134v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 12 de marzo de 1651. Finalmente el 11 de abril de 1651, Antonia de Bilches y su marido Francisco de Montoro se encuentran en Jaén para recoger los bienes que Esteban de Tolosa les había dejado en herencia, los cuales quedaron a cargo de Bartolomé Martínez. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 189r–190v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 11 de abril de 1651.

[196] El 12 de junio de 1652, Bartolomé Martínez y María Domedel realizan una escritura en la que informan que su hija Magdalena, de 31 años, «a tenido voluntad de entrar en rreligion y ser monxa» en el convento de la Virgen Coronada de la orden de Santo Domingo de Úbeda. Ádemás, comunicaban que había realizado el noviciado, por lo

En el citado convento de La Coronada de Úbeda existen referencias de la existencia de un cuadro dedicado a Santa Rosa de Lima con motivo de su canonización (1671), que fue pintado por Sor Teresa Domedel, una monja habilidosa con los pinceles y cantora del coro[198]. Por la coincidencia del nombre, pero sobre todo por la de su apellido, puede que su autora fuera la hija de Bartolomé Martínez y de María Domedel. De ser cierta esta hipótesis, demostraría que Sebastián Martínez Domedel no fue el único de los hijos de Bartolomé Martínez en aprender el oficio de la pintura dentro del taller familiar, y que al menos Magdalena también adquirió algunos conocimientos sobre dicho arte.

3. De aprendiz a maestro de pintura

De la infancia y juventud de Sebastián Martínez no tenemos noticias por la falta de información documental sobre ese período que tuvo que transcurrir durante las décadas de 1620 a 1640, cuando el pintor daría sus primeros pasos artísticos de la que sería su futura vida profesional. Como era costumbre en la época, primero lo haría como un aprendiz dependiente de un taller, aprendiendo los conocimientos básicos para desempeñar el arte de la pintura y posteriormente, tras conseguir la graduación y el título de maestro ejercería la carrera pictórica de modo autónomo.

Al respecto, las fuentes y la historiografía no nos han ofrecido una información fiable sobre dicho periodo. Antonio Palomino no aporta ningún dato, mientras que Ceán Bermúdez dice que «aprendió los principios de su arte en Córdoba con uno de los discípulos de Céspedes»[199], en su intento de dignificar a Sebastián Martínez al relacionarlo de forma indirecta con una de las figuras más destacadas –artística y culturalmente– de la pintura andaluza de finales del siglo XVI y principios del XVII. Posteriormente, se intentó concretar la noticia anterior al asociar el magisterio de Sebastián Martínez a otros artistas destacados del foco cordobés como Juan Luis Zambrano (1598–1639)[200] o Antonio del Castillo (1616–1668)[201], al encontrar

que debía entregar 600 ducados como ajugar conventual (cuatrocientos debían ser pagados y los doscientos restantes en alimentos). [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 118r–121v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 12 de junio de 1652. El mismo día, María Domedel y Ana Martínez del Salto declararon junto a Bartolomé Martínez que su hermana necesitaba entregar la cantidad acordada para el ajuar conventual. Al no disponer de él, María y Ana, autorizaron a su padre para emplear los bienes heredados del testamento de Esteban de Tolosa y donárselos a su hermana para que ésta pudiera ser monja. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 122r–123v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 12 de junio de 1652.

[197] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), f. 100v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 27 de enero de 1655.

[198] TORRES NAVARRETE, Gines: *Historia de Úbeda en sus documentos*, t. III «Conventos». Úbeda: Asociación Cultural Ubetense "Alfredo Cazabán Laguna", 2005, pp. 401, 404.

[199] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 80. Alfredo Cazabán Laguna acepta la hipótesis propuesta por Ceán Bermúdez. [En] CAZABÁN LAGUNA, A.: «Series Análogas…», p. 330.

[200] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», p. 16.

[201] CAPEL MARGARITO, M.: «Sebastián Martínez Domedel, discípulo…», p. 37. La expresividad y elegancia de Antonio del Castillo también fue percibida por Alfonso E. Pérez Sánchez en la composición de las dos versiones que Martínez realizó del *Martirio de San Sebastián* y además advirtió la presencia de los modelos de Alonso Cano en la *Inmaculada Concepción* del convento del Corpus Christi de Córdoba. [En] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.*, pp. 275-276. María Soledad Lázaro Damas detectó concomitancias de Castillo en la *Virgen de la Expectación* y en el

semejanzas compositivas en las obras de ambos. Por su parte, Capel Margarito propuso la posibilidad de que Martínez realizara un hipotético viaje a Sevilla en torno a 1623, y que gracias a él pudiera entrar en contacto con Velázquez, Murillo y Alonso Cano[202].

Estas propuestas situaban la formación de Sebastián Martínez fuera de la ciudad de Jaén, emplazando este periodo dentro del taller de afamados artistas del foco cordobés o sevillano, aunque todas ellas carecen de pruebas documentales que las respalden. Sin embargo, la reciente información hallada sobre Bartolomé Martínez y Diego Domedel en relación con el oficio de la pintura, nos arroja nueva luz al respecto. El hecho de que previamente a Sebastián Martínez, su abuelo materno y su padre desempeñaran el arte de la pintura, nos hace pensar que fuera posible la existencia de un taller familiar en la ciudad de Jaén[203] que estuviera activo al menos durante tres generaciones. De ser cierta esta hipótesis, quedaría pendiente esclarecer si, además del vínculo familiar entre Diego Domedel y Bartolomé Martínez, existió una relación de maestro-aprendiz, ya que son escasas las noticias que tenemos sobre la actividad laboral de ambos.

Sobre su abuelo Diego Domedel tenemos documentada su presencia en la ciudad de Jaén a finales del siglo XVI y principios del XVII. La primera referencia la encontramos en 1585, cuando declara tener una edad comprendida entre veinte y veinticinco años y se obliga a pagar 100 reales a Francisco Briviesca por un manto de seda de soplillo de Granada junto al pintor Alonso Ruiz[204]. Dos años después, en 1587, arrenda una casa en la collación de San Lorenzo en la ciudad de Jaén, aunque en 1597 dice residir en Granada en una vivienda en San Gil, cuando recibe el encargo para pintar la cúpula de la escalera imperial del Monasterio de San Cruz la Real de Granada, junto a Pedro de Raxis y Blas de Ledesma[205]. Las últimas noticias documentadas sobre Diego Domedel lo sitúan trabajando junto al entallador Cristóbal Téllez de vuelta en Jaén en 1600. En primer lugar recibió el encargo para refrescar y aderezar el retablo de la Virgen de la Capilla de la iglesia de San Ildefonso[206] y posteriormente para desempeñar

---

Crucificado de la Catedral de Jaén en el canon monumental empleado en sus personajes. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Con sideraciones en torno…», p. 308.

[202] CAPEL MARGARITO, M.: «Sebastián Martínez Domedel, discípulo…», pp. 38-39. En 1637 se encuentra documentada la presencia del aprendiz Damían Martínez en el taller de Alonso Cano en Sevilla, aunque no se conoce niguna relación de éste con Sebastián Martínez. [En] MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Rafael: «El círculo de aprendices de Alonso Cano en Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 16. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 447.

[203] Lázaro Damas propuso que Martínez pudo tener una formación inicial en la ciudad de Jaén, barajando el posible magisterio entre Diego Domedel (maestro de pintura e imaginería, que tiene documentada su actividad en Jaén y en Granada entre los años 1587 y 1600), Juan Bautista de Albarado (pintor con tendencias manieristas, cercano a los Raxis y presente en Jaén entre 1604 y 1631) o Pedro de Aguilar (tío de Francisco Santo, un aprendiz documentado a Sebastián Martínez). [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Con sideraciones en torno…», pp. 301-303.

[204] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 841 (1585), ff. 111 r – 112 v. Escribano Juan Alosno de Córdoba. Jaén, 18 de julio de 1585.

[205] ANGr: Protocolos Notariales, leg. 329, ff. 653r–654v. Escribano Salvador Saavedra. Granada, 18 de abril de 1587. [En] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; 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 Universiad de Granada*, nº 23. Granada: Universidad de Granada, 1992, pp. 159-188; LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 299-314; ALMANSA MORENO, José Manuel: *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, p. 195.

[206] ORTEGA SAGRISTA, Rafael: «La iglesia de San Ildefonso». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 22. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1959, p. 46; GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas…(II)», p. 107.

las labores de pintura, dorado y estofado de un retablo, ubicado en una capilla que tenía en Jódar el licenciado Sebastián Gómez, clérigo presbítero y prior de la villa de La Guardia[207]. En esta última empresa Diego Domedel debía representar «en el tablero alto a ihuxpo rresucitado y en los tres tableros bajos en el de en medio a san sebastian con sus saetas y al dicho Prior con su sobrepelliz y en el tablero derecho a san millan y en el izquierdo a santo tomas de aquino y dorar y estofar dicho retablo de todo lo necesario»[208].

En cuanto a la actividad pictórica de Bartolomé Martínez, tenemos documentados dos de sus trabajos. El primero de ellos data de 1619, y sitúa al padre de Sebastián Martínez en la ciudad de Úbeda para dorar el retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás, que había realizado Juan Guerrero y para pintar y dorar una imagen de Nuestra Señora[209]. La siguiente información la tenemos muy distanciada en el tiempo, en concreto el 10 de mayo de 1647, cuando recibió 414 reales que le debían Francisco Madrezuelo, natural de Siles, y Marcos de Herrera por la realización «de diez y nuebe quadros de diferentes pinturas, y quatro tiempos, pequeños»[210]. En este momento, contaba con una avanzada edad, pues en la documentación aparece citado como «el Viejo», calificativo que hacía referencia a una diferenciación generacional de la familia Martínez, ya que durante esas fechas se encuentran activos Bartolomé y su hijo Sebastián.

Respecto a la formación de Sebastián Martínez como aprendiz dentro del taller familiar tendría lugar en torno a 1625/1630 y debió durar cuatro o seis años, como era costumbre durante el siglo XVII. Durante ese tiempo debió aprender los principios básicos del arte y del oficio de la pintura, desde tareas primerizas como moler y mezclar los pigmentos o preparar los soportes y los pinceles. Posteriormente, y según exponen los tratados de Pacheco, Carducho o Palomino, su aprendizaje se basaría en el desarrollo de una parte teórica y de una práctica (intelecto-habilidad manual). En cuanto a la primera debía de asimilar los conocimientos básicos de otras ciencias (anatomía, fisionomía, arquitectura, etc) y de conceptos claves como la luz, el color, los volúmenes, la composición, la simetría o la perspectiva. Todo ello iría acompañado de otras destrezas como la copia de los dibujos del maestro, la familiarización con las estampas y la copia del natural para la creación de modelos, a través del dibujo o de apuntes al óleo.

El hecho de trabajar dentro del taller familiar supuso que Martínez accediera en un primer momento al ambiente artístico local de la ciudad de Jaén. Desgraciadamente

[207] LÓPEZ MOLINA, M.: «Pintores giennenses…», pp. 921-922; LÓPEZ MOLINA, M.: *Op. Cit.,* pp. 147-148.
[208] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 888 (1600), ff. 418v–419v. Escribano Bartolomé Díaz. Jaén, 2 de marzo de 1600.
[209] AHPSTU: Libro I de cuentas de fábrica (1583-1622), visita de 1619, s/f. [En] ALMAGRO GARCÍA, Antonio: *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense "Alfredo Cazabán Laguna", 2007, p. 281; GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas…(II) », p. 107; ALMAGRO GARCÍA, Antonio: «Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 209. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2014, p. 20.
[210] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1457 (1646–1647), ff. 226r–226v. Escribano Andrés Salido. Jaén, 10 de mayo de 1647. [En] LÓPEZ MOLINA, M.: «Pintores giennenses…», p. 937; LÓPEZ MOLINA, M.: *Op. Cit.*, p. 166.

no podemos establecer ninguna relación estilística con su padre, ni su abuelo materno, puesto que no conocemos ninguna obra de Bartolomé Martínez, ni de Diego Domedel.

En la década de 1630, sabemos que Sebastián Martínez realiza el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*, ya que se conserva la dedicatoria y la fecha, salvo el último dígito[211]. En cuanto a la composición de esta obra, podemos ver a un artista que todavía no posee un gran dominio del concepto espacial, mostrándose muy distante en este aspecto si lo comparamos con otras obras de madurez como el *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén. A pesar de ello, la técnica y la personalidad pictórica de Sebastián Martínez ya se encuentran presentes en esta obra. En ella, ya reconocemos su característica pincelada rápida y disuelta, dejándonos ver a ese gran conocedor de la pintura al óleo que construye los volúmenes de sus cuadros a partir de unos pigmentos matéricos y empastados. Del mismo modo, en este momento Martínez plantea un perfecto estudio anatómico en la definición de los músculos en tensión de los cuerpos desnudos de los santos, siendo éste otro de los aspectos que le interesarán y que se encontrarán presentes a lo largo de su producción.

Ilustración 7. Sebastián Martínez Domedel. *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén. (Fuente propia)

El periodo formativo de Sebastián Martínez no tuvo que concluir tras su paso por el taller familiar, ya que los viajes realizados a lo largo de su vida y los contactos con nuevos focos artísticos debieron de impactar en el giennense, como demuestra las concomitancias de sus obras con las de otros artistas contemporáneos. A propósito de

[211] El lienzo posee la siguiente inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «[…] *la cofradia este quadro. Siendo gobernador Cristobal Gonçalez Paez – año ¿1638?*». [En] *Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)»*. Nº 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 Mª Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y Mª C. Jiménez de Haro (colaboradora).

este aspecto, Antonio Palomino asegura que era muy frecuente que el periodo de aprendizaje se prolongara bajo el magisterio de otros pintores, al decir que «virtuoso debe ser finalmente el maestro, además de ser docto en la teórica, y experto en la práctica; pero si todo no se pudiere hallar junto en un sujeto (que a la verdad es difícil) conténtese el principiante con buscar lo mejor»[212].

Ilustración 8. Cristóbal Vela Cobo, *San Miguel*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 9.** Cristóbal Vela Cobo, *Inmaculada Concepción*. Iglesia de San Agustín de Córdoba (Fuente: Galera Andreu, 2009b, p. 200).

Según Palencia Cerezo, la formación de Sebastián Martínez continuó de la mano del Cristóbal Vela Cobo (h. 1588–1654)[213], un artista natural de Jaén activo en dicha ciudad durante las primeras décadas del siglo XVII que posteriormente trabajó en otras ciudades como Priego y Córdoba, alternando la pintura con labores de dorado y estofado de retablos[214]. En sus inicios realiza una actividad que podría considerarse como serial, pues en 1610 se encuentra en Sevilla para firmar dos contratos –entre los meses de febrero y octubre– en los que se comprometía a hacer 330 y 300 cuadros

[212] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 443.
[213] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 104; PALENCIA CEREZO, José María: «El retrato de don Andrés de Rueda Rico y el pintor Cristóbal Vela Cobo». *Crónica de Córdoba y sus pueblos,* nº XVII, Córdoba: Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, 2010, p. 251.
[214] Para conocer algunos datos sobre la vida y la obra de Cristóbal Vela Cobo véase GALERA ANDREU, P. A.: *Pintura y nobleza en el Jaén Barroco*…; GALERA ANDREU, P. A.: «Pintores nobles y nobleza…», pp. 193-208; LÓPEZ MOLINA, M.: «Pintores giennenses…», pp. 929-931; LÓPEZ MOLINA, M.: *Op. Cit.*, pp. 156-158; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit*., pp. 884-885; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E: *Op. Cit.*, p. 174; ULIERTE VÁZQUEZ, M. L.: *Op. Cit.*, pp. 71-72.

respectivamente, tanto de temática religiosa como profana[215]. Definido por Palomino como un «pintor de muy buena habilidad […] muy buen inventor, y gran dibujante, aunque de poco gusto en el colorido»[216], se trata de un artista con una marcada sensibilidad manierista y un férreo dibujo que con el paso del tiempo se dejará seducir por las novedades de la pintura naturalista, como demuestra el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (inv. nº CE2307P), los lienzos de los retablos de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Priego (Córdoba) o el ambicioso programa iconográfico que decora la iglesia de San Agustín de Córdoba.

Posteriormente Martínez tuvo que tener contactos con la vecina ciudad de Córdoba ya que, tal y como apuntaron Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto, existen ciertos paralelismos entre su obra y la de otros artistas cordobeses como Antonio del Castillo. A pesar de detectar ese influjo, ambos investigadores defienden la personalidad de la paleta de Sebastián Martínez y también apuntan un acercamiento a Alonso Cano y a Juan de Valdés Leal[217]. Según José María Palencia Cerezo, Martínez tuvo una relación mucho más intensa con la ciudad de Córdoba[218], mientras que Benito Navarrete Prieto apunta que durante este periodo fueron esenciales sus viajes a Córdoba y Granada[219], configurándolo como una figura clave de esos focos pictóricos durante el segundo tercio del siglo XVII[220].

Ilustración 10. Juan Luis Zambrano, *Martirio de San Esteban*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 55). **Ilustración 11.** Juan Luis Zambrano, *Anunciación*. Iglesia de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 56).

[215] VV. AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927-1946, vol. 5, p. 79.
[216] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 884.
[217] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 110-113.
[218] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 373-384.
[219] Conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* ofrecida por Benito Navarrete Prieto (Jaén, 27-05-2010).
[220] NAVARRETE PRIETO, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, p. 249.

En Córdoba el artista Juan Luis Zambrano introduciría las novedades de la corriente naturalista y ejercería una gran influencia en la ciudad a través de obras como el *Martirio de San Esteban* (Córdoba, Mezquita-Catedral) o la *Anunciación* (Córdoba, Convento de Santa María de Gracia), en las que exhibía las innovaciones de la pintura sevillana y el gusto por la estética flamenca, introducidas por Roelas, Herrera "el Viejo" y Zurbarán[221]. Por su parte, en la ciudad de Granada la relación vendría ejercida por Alonso Cano[222], tal y como demuestra la *Inmaculada* que Martínez realizó para el convento del Corpus Christi de Córdoba.

El paso de Martínez a la ciudad califal pudo ser consecuencia directa de su relación profesional con Cristóbal Vela Cobo, ya que en torno a 1630 se trasladó para decorar la iglesia del convento de San Agustín[223]. Tras este encargo Vela Cobo se asentó en Córdoba como una importante personalidad artística que desempeñó importantes empresas de pintura y dorado de retablos, como los lienzos que decoraron el retablo mayor de la Catedral cordobesa (que serían sustituidos por los actuales realizados por Palomino)[224]. La presencia de Martínez en Córdoba es segura, bien acompañando a Cristóbal Vela Cobo, o bien buscando suerte como él en una ciudad mucho más fecunda artística y comercialmente. Lo cierto es que durante este periodo debió asimilar todos los principios de la pintura naturalista que se estaban desarrollando en este foco artístico entre las ciudades de Córdoba y Sevilla.

De la misma forma, el estilo de Martínez se enriqueció en una progresiva perfección técnica con el estudio de las fuentes grabadas y con el contacto directo de la obra de otros maestros de la pintura. Como apuntó el profesor Miguel Ángel León Coloma, la obra del giennense asimila muchos de los recursos y de las soluciones compositivas derivadas de José de Ribera, como el gusto por recrear unas escenas de gran tensión emocional y por el uso tenebrista de la luz[225].

Tampoco debemos pasar por alto el impacto que causaron en Jaén los trabajos de artistas foráneos, como es el caso del italiano Angelo Nardi. Los lienzos que ejecuta por encargo del obispo de Troya y obispo auxiliar de la diócesis de Toledo, D. Melchor Vera y Soria, para el convento franciscano de las Bernardas (1634)[226], además de poseer una gran calidad, eran un buen exponente de la actividad que se estaba desarrollando en ese momento en la Corte, ya que además de ser Pintor del Rey Felipe IV, Nardi era una importante figura de la pintura madrileña durante la primera mitad del siglo XVII, como demuestran entre otras obras la serie que realizó entre 1619-1620 para el convento homónimo de Alcalá de Henares. Principalmente, consideramos que esta influencia

[221] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 53-56.
[222] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit*., pp. 275-276.
[223] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 104; PALENCIA CEREZO, J. M.: «El retrato de don Andrés de Rueda Rico…», p. 251.
[224] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», pp. 14-16; 35-63.
[225] La concomitancia entre Sebastián Martínez y José de Ribera fue propuesta por el profesor León Coloma tras analizar las obras que se conservan en la Catedral de Jaén. Su trabajo fue defendido públicamente en el Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (18 al 20 de noviembre de 2010). Lázaro Damas también detectó dicha influencia. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno… », p. 309.
[226] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.*, pp. 99-102.

debió producirse más desde el punto de vista compositivo[227], respecto a la introducción de nuevos modelos en su bagaje cultural figurativo y no tanto desde el punto de vista pictórico, en relación con la técnica, al ser Angelo Nardi un artista deudor de la tradición florentina donde el dibujo posee un papel predominante, y por lo tanto siendo muy distante de la pincelada suelta con la que trabaja Sebastián Martínez.

Ilustración 12. Angelo Nardi, *Santa Catalina*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada). **Ilustración 13.** Angelo Nardi, *San José con el Niño*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada). **Ilustración 14.** Angelo Nardi, *Estigmación de San Francisco*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada).

A pesar de la incógnita en torno a la formación de Sebastián Martínez, parece seguro que inicialmente transcurrió en la ciudad de Jaén y que posteriormente el pintor se enriqueció con nuevas corrientes artísticas en la ciudad de Córdoba. Además parece confirmarse la influencia que ejercieron los grandes maestros de la pintura del siglo XVII en la configuración de su paleta, demostrando la enorme versatilidad de su lenguaje pictórico.

4. Noticias sobre el taller de Sebastián Martínez

Trascurridos los años de aprendizaje, Sebastián Martínez debió comenzar a trabajar de forma autónoma en torno a 1636, fecha en la que contrajo su primer matrimonio. En poco tiempo se convirtió en el pintor más demandado de la ciudad de Jaén, al recibir algunos de los contratos más importantes de instituciones religiosas y de destacadas personalidades civiles.

[227] Los modelos que plantea Angelo Nardi para la *Santa Catalina*, el *San José con el Niño* y el *San Francisco* para el convento giennense de "las Bernardas", presentan concomintancias con las versiones homónimas propuestas años más tarde por Sebastián Martínez. Palencia Cerezo también planteó esta hipótesis en la conferencia *Sebastián Martínez en el cuarto centenario de su nacimiento. Dibujos y obras inéditas* (Madrid, 11/04/2015).

Un aspecto interesante para determinar el ascenso de la categoría profesional de Sebastián Martínez sería el hecho de localizar –en el caso de que existiera[228]– la carta de examen que regulaba la práctica de la pintura, ya que a través de ella los veedores de dicho arte determinaban si un artista podía pasar de ser aprendiz a maestro. Con la adquisición del nuevo título o rango, los artistas tenían derecho a abrir un taller para trabajar de forma autónoma y para contratar oficiales y aprendices. En el caso de Sebastián Martínez sabemos que al menos desde 1640 figura como maestro de la pintura, gozando de cierto prestigio que queda reflejado cuando acepta como aprendiz a Francisco Santo[229].

A través de la documentación, conocemos todos los detalles de los deberes y de las obligaciones que debían cumplir tanto el maestro como el aprendiz, algo que para Palomino era:

> «una especie de contrato; en el cual, así como el discípulo se obliga a servir, y obedecer a el maestro; así también el maestro se constituye obligado a instruir y enseñar a el discípulo. Y atender sólo a servirse de él, sin darle tiempo competente para estudiar, ni dirigirle para aprender, es faltar al contrato»[230].

El 16 de enero de 1640, Francisco Santo, hijo del difunto Miguel Fernández Santo y de María de Aguilar, solicitó ser aprendiz de Sebastián Martínez, maestro insigne del arte de la pintura. A favor del demandante, declara su madre y Diego de Santiago, procurador de número de la ciudad de Jaén y curador *ad litem* del joven, alegando éste último que tras haber descubierto en el menor «natural ynclinacion a la pintura»[231], estaba tratado que «sebastian martinez domedel ques maestro ynsigne en el dho arte se la enseñe en esta forma quel dicho fran^{co} santo a de estar con el y serbile como su aprendiz en todo lo tocante a el dicho arte»[232].

El 24 de enero de 1640, se solicitó que la petición fuera 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[233]. Posteriormente, el 30 de enero de 1640, declaran varios testigos a favor del aprendizaje de Francisco Santo. Diego de Santiago, curador *ad litem* del joven, apoyó la solicitud 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^{o} desta ciu^{d} maestro del dho arte que lo enseñe a el dho menor por tp^{o} de seis años», ya que sería «util y probechoso a el dho menor» al ser

[228] Hasta el momento no hemos podido documentar la existencia de exámenes que regulen el arte de la pintura en la ciudad de Jaén, aunque sabemos de su existencia para las profesiones de otros gremios como la seda o la carpintería según recogen los Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Jaén del escribano Juan de Alamos Miranda durante los años 1641–1648 (leg. 1493).
[229] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 304-305.
[230] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, pp. 443-444.
[231] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 128v–129v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 16 de enero de 1640.
[232] *Ibídem.*
[233] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), f. 129v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 24 de enero de 1640.

el arte de la pintura «muy onrroso y de aprobechamy^to^» [234]. Por su parte, Simón de Madrigal, clérigo de menores órdenes de Jaén, alegó que «el dho menor tiene aficion y natural ynclinacion a el dho arte de pintura y siendo oficial del, le sera de mucho probecho y ganancia y es de los mexores oficios que puede elexir por ser como es muy onrroso»[235]. En último lugar, María de Aguilar, madre del menor, aceptó las condiciones y el tiempo del contrato de aprendizaje de su hijo y otorgó su consentimiento ante «la ynclinacion que tiene a ser pintor y ser arte de onrra y aprobechamy^to^ para los que salen oficiales»[236].

Todos los testimonios anteriores, coinciden por un lado, en destacar las buenas cualidades del aspirante a pintor, mientras que por otro llama la atención la buena estimación que tenía en la ciudad de Jaén dicho arte, pues no debemos olvidar que durante estos años los pintores del siglo XVII se encontraban inmersos en plena lucha por defender la nobleza de su oficio.

Unos días después –en concreto el 7 de febrero de 1640– Diego de Santiago compareció ante Sebastián de Rada, alcalde mayor de Jaén, para entregarle los autos de Francisco Santo[237], el cual valoró positivamente el pedimento y autorizó que Sebastián Martínez enseñara el arte de la pintura al menor para «serle probechoso y util a el suso dho»[238].

Finalmente, Sebastián Martínez Domedel aceptaría a Francisco Santo como aprendiz. Las condiciones del contrato fueron redactadas en la ciudad de Jaén el 21 de marzo de 1640, siendo firmado el documento por ambas partes en presencia del escribano público Cristóbal Mírez Ortuño[239]. 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»[240]. 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»[241]. 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 con el 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»[242], a darle de comer y a no hacerle trabajar durante los días festivos. Según Palomino, de forma generalizada la relación maestro-aprendiz era una labor de

[234] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 129v–130v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[235] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 130v–131r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[236] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 131r–131v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[237] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 131v–132r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 7 de febrero de 1640.
[238] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 132r–132v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 7 de febrero de 1640.
[239] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 133r–134v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 21 de marzo de 1640.
[240] *Ibídem.*
[241] *Ibíd*.
[242] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 133r–134v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 21 de marzo de 1640.

tutela sobre los infantes, al expresar que «últimamente, se ha de portar el maestro con sus discípulos, como el padre con sus hijos, amándolos, tratándolos con agrado, enseñándoles con paciencia, y corrigiéndoles con tolerancia; que ni todo se ha de reñir, ni todo se ha de disimular»[243]. Por último, en caso de incumplir el contrato o que el menor contrajese matrimonio, Francisco Santo y María de Aguilar debían pagar como penalización 500 reales por cada año suscrito.

Tras la redacción del contrato de aprendizaje, se pierde la estela de Francisco Santo, ya que no tenemos otras noticias sobre su actividad profesional en relación con la pintura, ni conocemos ninguna obra suya.

Salvo este caso concreto, hasta el momento no disponemos de más noticias que nos hablen de la existencia de un taller en torno a Sebastián Martínez. No obstante, y a pesar de todo, las fuentes y la historiografía han asociado a este pintor los nombres de una serie de artistas que se han sentido atraídos e influidos por su paleta a través de un contacto que en algunos casos es directo y en otros indirecto.

Antonio García Reinoso (Granada, 1620-Córdoba, 1677) es uno de estos artistas. Cuando Palomino lo menciona en su *Museo pictórico* se refiere a él como discípulo de Sebastián Martínez, al igual que Ceán Bermúdez, que además indicó que «estudió su profesión en Jaén»[244]. Parece ser que Palomino debió conocer personalmente a García Reinoso, ya que afirmó que gracias a él adquirió la información necesaria para elaborar la biografía de Sebastián Martínez[245], a quien dijo que «imitó en gran manera, si bien con poco estudio del natural, y así salió algo amanerado, pero con una gracia muy singular y de buen gusto en historias, paises, paños y celajes»[246]. A pesar de que Antonio García Reinoso demostró buenas dotes para el dibujo[247], como demuestra la excelente colección que conserva el Museo de Bellas Artes de Córdoba, su registro como pintor no llegó a ser tan notable, destacando sobre todo en la decoración de iglesias con la técnica de la pintura mural, dejando buenos muestras de ello en la *bóveda de la capilla de Jesús Nazareno de la iglesia parroquial de Santa Marta* de Martos o en la *sacristía de la iglesia de San Miguel* de Andújar[248]. Respecto a su pintura sobre lienzo podemos señalar el desaparecido cuadro de la iglesia de Capuchinos de Andújar, que según Palomino fue muy elogiado por los pintores gienneses Sebastián Martínez y

[243] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 444.
[244] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. II, pp. 173-175.
[245] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[246] *Ibídem*, pp. 996-997.
[247] Palomino nos informa sobre las buenas dotes de Antonio García Reinoso para el dibujo, diciendo que lo practicó en numerosas ocasiones para plasmar sus invenciones y que dominaba todo tipo de materiales: «tuvo gran facilidad en la invención, de que dejó gran copia de dibujos, que los hacía con extremado primor, de aguadas, pluma, carbón o lápiz; sin contentarse en hacer de un asunto un dibujo, sino muchos, y muy diferentes». [En] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 996. Por el contrario, Ceán Bermúdez recrimina el juicio de Palomino diciendo que a pesar de realizar dibujos, no destacó en esa faceta «es cierto que hacia muchos dibujos; pero sin corrección y sin contar con el natural, y los hacía de varios colores, como las aleluyas [estampas] de las monjas o los juguetes de los muchachos. Quien se ocupa en tales bagatelas ni puede ser buen pintor, ni grande arquitecto, como le llama su paisano Palomino». [En] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. II, pp. 173-175. Sobre los dibujos de Antonio Garía Reinoso veáse GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: «Antonio del Castillo en el contexto del dibujo andaluz del siglo XVII». [En] NAVARRETE PRIETO, Benito; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (coord.): *Antonio del Castillo. Dibujos. Catálogo razonado*. Fundación Marcelino Botín, 2008, pp. 109-170.
[248] ALMANSA MORENO, J. M.: *Op. Cit.*, pp. 199-201.

Fray Manuel de Molina[249]. Sobre la obra conservada podemos destacar la serie la Catedral de Córdoba realizada para conmemorar la canonización de San Fernando[250] o la *Aparición de la Virgen de la Cabeza* de la colección particular de la familia Sáez de Tejada de Ándujar[251].

Ilustración 15. Antonio García Reinoso, *Aparición de la Virgen de la Cabeza*. Colección particular de la familia Sáez de Tejada, Andújar (Fuente: Domínguez Cubero, 2009, p. 203). **Ilustración 16.** Antonio García Reinoso, *San Fernando en la conquista de Sevilla*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Palencia Cerezo, 2009b, p. 44). **Ilustración 17.** Antonio García Reinoso, *San Fernando como Monarca Universal*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Palencia Cerezo, 2009b, p. 44).

La falta de información documental nos impide contrastar los testimonios de Palomino y de Ceán Bermúdez para asegurar el magisterio de Sebastián Martínez. No obstante, ambos artistas se muestran cercanos en el empleo del canon monumental de sus personajes y en el estudio de sus composiciones, aunque bien es cierto que técnicamente su pintura es de menor calidad.

Otro artista que se ha relacionado directamente con Sebastián Martínez es Ambrosio de Valois (Madrid, 1651-Jaén, 1720), un pintor y dorador de retablos de origen madrileño, formado en Granada y afincado en la ciudad de Jaén en 1671[252].

[249] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[250] PALENCIA CEREZO, José María: «La serie sobre San Fernando de Antonio García Reinoso en la Catedral de Córdoba». *Archivo español de Arte*, LXXXII, 325, enero-marzo2009. Madrid: CSIC, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 2009 pp. 35-46.
[251] DOMÍNGUEZ CUBERO, José: «El aparato festivo de la Romería de la Virgen de la Cabeza según la pintura barroca». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 209. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2009, pp. 202-204.
[252] Para conocer algunos aspectos sobre la vida y obra de Ambrosio de Valois véase CEÁN BERMÚDEZ, *Op. Cit.*, p. 121; CAPEL MARGARITO, Manuel: «Un cuadro-documento de la catedral de Jaén, pintado por Ambrosio de Valois y recuperado en Argentina». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 189. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2004, pp. 9-18; LÁZARO DAMAS, María Soledad: «El retablo mayor del monasterio carmelita de Santa Teresa de Jaén y su vinculación con el pintor Ambrosio de Valois». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 39. Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 9-27; LÓPEZ ARANDIA, María Teresa:

Sobre él, Ceán Bermudez dijo que intentó imitar a Martínez pero que «no llegó a la vagueza de su colorido, ni a la corrección de su dibuxo»[253]. Navarrete Prieto detectó la admiración de Ambrosio de Valois hacia Sebastián Martínez en el *Martirio de San Sebastián* del retablo mayor del monasterio de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas de Jaén, realizado a partir del boceto previo del cuadro del mismo tema que el pintor giennense realizó para la Catedral de Jaén en 1662[254].

Ilustración 18. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113). **Ilustración 19.** Ambrosio de Valois, *Martirio de San Sebastián*. Monasterio de Santa Teresa de Carmelitas Descalzas de Jaén (Fuente: Eisman Lasaga, 2008, p. 246).

Entre la obra documentada de Ambrosio de Valois se encuentran una *Santa Bárbara* de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén, una *Visitación* adquirida por el Museo Provincial de Jaén en 2004, una *Liberación de San Pedro* del Museo Catedralicio de Guadix y los lienzos del retablo mayor del Monasterio de Santa Teresa de Jaén. Todos estos cuadros revelan a un artista correcto en el uso del dibujo que emplea unas composiciones ricas en su colorido y con cierta influencia granadina, próxima a Alonso Cano.

«Aproximación al pintor Ambrosio de Valois (1651-1720)». [En] VV. AA.: *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 131-138; VIRIBAY ABAD, M.: «Aspectos de la pintura…», pp. 91-92.

[253] CEÁN BERMÚDEZ, *Op. Cit*., t. V, p. 121.

[254] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.,* pp. 151-152.

Ilustración 20. Ambrosio de Valois, *Santa Bárbara*. Santa Capilla de San Andrés (Fuente: propia). **Ilustración 21.** Ambrosio de Valois, *Liberación de San Pedro*. Museo Catedralicio de Guadix (Fuente: propia).

Ilustración 22. Ambrosio de Valois, *La Visitación*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén).

Capel Margarito, además de citar a estos dos artistas, aumentó la nómina de supuestos discípulos, proponiendo que además de trabajar en su taller y colaboraron en las empresas de sus viajes a Córdoba o Madrid[255]. Estilísticamente esa dependencia no parece demasiado clara; mientras que, por otro lado, en la mayoría de los casos es imposible que se produjera la relación maestro-aprendiz por incompatibilidad cronológica, puesto que en el momento en el que estos pintores ejercen su profesión, Sebastián Martínez era un niño o bien había fallecido.

Por consiguiente, y basándonos en la información conocida hasta el momento, Francisco Santo es el único seguidor que tuvo Sebastián Martínez. Por otro lado, los nombres de otros artistas como Antonio García Reinoso o Ambrosio de Valois, que tradicionalmente le han sido vinculados como discípulos, más bien habría que valorarlos como admiradores de su pintura, ante la falta de pruebas documentales que lo demuestre.

A pesar de no conocer hasta el momento un mayor número de noticias referentes al taller de Sebastián Martínez, creemos que a partir de la década de 1640 éste tuvo que ser fecundo y que debió contar con más aprendices ayudando al maestro en la ejecución de algunos encargos, al igual que sucedía con otros artistas del siglo XVII según se extrae de las aportaciones de Palomino, y que queda constatado en los caso concretos de Zurbarán o Vicente Carducho que sabemos que contaban con un amplio número de discípulos que colaboraban en la ejecución de sus grandes empresas[256]. De esta forma podríamos explicar la razón de que exista una factura desigual en la propia producción de Martínez, algo que podemos apreciar dentro de los cuadros que componen una misma serie, como sucede con los del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, e incluso dentro de un mismo lienzo, en donde alterna excelentes planteamientos con otros más discretos, como ocurre en las *Lágrimas de San Pedro* de la Catedral de Jaén.

La presencia del taller también podría explicarnos la repetición de algunos modelos, como sucede con la serie de los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén y de la de Segovia[257], al reproducir los segundos las composiciones de los primeros de forma mimética, pero mostrándose distantes en algunos aspectos formales de la factura de su técnica.

[255] En esta nómina figuran los nombres de Cristóbal Vela, Juan Esteban de Úbeda, Fray Manuel de Molina, Arjona, Manuel Ruíz de la Torre, Francisco Pancorbo e Ignacio de Guzmán. [En] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.*, pp. 57-142.
[256] Para profundizar sobre algunos aspectos concretos de la relación maestro-aprendiz véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.,* pp. 19-20.
[257] Los *Evangelistas* de la Catedral de Segovía han sido catalogados en varias publicaciones como anónimos del siglo XVII. [En] SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos; SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Caja Segovia restaura*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 2006, p. 162; VV. AA.: *Crucis Mysterium*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1990, pp. 73-74. Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto los relacionaron con Sebastián Martínez. [En] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 123.

Ilustración 23. Sebastián Martínez Domedel, *San Mateo*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: Néstor Prieto Jiménez).
Ilustración 24. Sebastián Martínez Domedel y obrador, *San Mateo*. S. I. Catedral de Segovia (Fuente: propia).

5. Clientela y mecenazgo

Para entender la carrera artística de Sebastián Martínez Domedel, además de estudiar y valorar su obra, tenemos que analizar las diferentes relaciones de clientela y mecenazgo que tuvo, porque a través de ellas podremos comprender las claves que determinaron su éxito profesional. Bajo esta realidad se encontraban todos los pintores barrocos del siglo XVII, puesto que trabajaban a través de los encargos que demandaban de sus servicios, siendo muy pocos los casos de los artistas que realizaban obras por iniciativa propia para posteriormente venderlas[258].

Una parte importante de la producción pictórica de Sebastián Martínez fue realizada para la clientela eclesiástica (parroquias, conventos, cofradías y, sobre todo, la Catedral de Jaén). Sin embargo, no serían los únicos trabajos que atendería el giennense, pues, tal y como informaba Antonio Palomino, tenemos constancia de que principalmente recibió empresas de carácter privado[259] para importantes casas aristocráticas y destacadas personalidades de la sociedad española de la época como el V Duque de Lerma, el IV Duque de Arcos o Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba.

Todos estos encargos recibidos le dieron fama a lo largo de su vida e hicieron que se convirtiera en un reconocido pintor del siglo XVII. El primer trabajo documentado hasta la fecha es el lienzo del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*, (Palacio Episcopal de Jaén). Gracias a la inscripción que presenta el cuadro sabemos que fue realizado en torno a 1638 para la Cofradía de San Crispín y San Crispiniano,

[258] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit*., pp. 29-31.
[259] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.

adscrita al gremio de zapateros y sita en la parroquia de San Lorenzo, siendo su gobernador Cristóbal González Paez[260]. Como comentamos anteriormente, en esta obra Sebastián Martínez se muestra como un pintor que empieza a descubrir los conceptos del espacio y de la perspectiva, pero que ya es poseedor de una excelente técnica en la que su pincelada empastada ya se encuentra presente. Aunque no disponemos de información documental sobre su encargo, este cuadro es uno de los pocos casos que posee una dedicatoria.

Poco tiempo después tuvo que abordar uno de sus trabajos más conocidos, como es el programa pictórico que realizó para la iglesia del Convento del Corpus Christi de Córdoba, compuesto por cuatro lienzos con los temas de la *Natividad de Cristo*, la *Inmaculada Concepción*, *San Francisco* y *San Jerónimo*[261]. Desgraciadamente, desconocemos la fecha de ejecución de la serie y las condiciones del encargo, aunque Pérez Lozano propuso la posibilidad de que fuera encargada por fray Domingo Pimentel entre 1640/1650, al gobernar la diócesis durante esos años y tener bajo su autoridad la tutela del convento[262]. Además planteó que pudieron haber formado parte de un retablo tras estudiar las dimensiones y composiciones de los cuatro lienzos[263].

Ilustración 25. Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).

[260] El lienzo posee la siguiente inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «[…] *la cofradia este quadro. Siendo gobernador Cristobal Gonçalez Paez – año ¿1638?*». Véase *Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)»*. Nº 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 Mª Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y Mª C. Jiménez de Haro (colaboradora).

[261] De forma errónea, Antonio Ponz añadió a esta serie «una buena Imagen del Crucifixo en el retablo mayor». [En] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVII, p. 65. Ceán Bermudez también cometió el mismo desliz y relacionó el crucificado con los lienzos de Martínez, «existen en el retablo mayor de las monjas de Córpus Christi de Córdoba los cinco lienzos que pintó, y que representan el nacimiento del Señor, S. Gerónimo, S. Francisco, la Concepción y un crucifixo». [En] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 81.

[262] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», pp. 251-257.

[263] Según Pérez Lozano la distribución de las pinturas en el retablo sería la siguiente: la *Natividad*, por su formato cuadrado, se ubicaría en el hueco central; el *San Francisco* y el *San Jerónimo*, de dimensiones rectangulares, composiciones zigzagueantes y mirada clavada al cielo, se situarían en los laterales; y finalmente la *Inmaculada* se situaría en el piso superior. [En] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», pp. 252-253.

La calidad que poseen estos cuadros es excepcional. En ellos se aprecia un cuidado estudio de la composición y empleo de la luz, aplicado a través de unas pinceladas sueltas y empastadas que crean unas vaporosas veladuras que hacen que los contornos de sus figuras se diluyan con el fondo que las envuelven, siendo ésta una de la principal característica que define la paleta de Sebastián Martínez.

Antonio Palomino calificó las pinturas como «cosa excelente»[264], elogiando la destreza del giennense en su ejecución al expresar que «todos muestran bastantemente la eminencia, y capricho de su autor»[265]. Igualmente del *San Francisco* nos informó de su iconografía al decir que se trataba del episodio de la vida del santo «cuando el Ángel le significó la pureza que debía tener el sacerdote, en la diafanidad de la redoma de agua»[266]; sobre el Nacimiento de Cristo comentó que se trataba de «un lienzo muy caprichoso, y pintado como de día», mientras que del *San Jerónimo* destacó que había sido representado «muy flaco, y consumido»[267]. Junto a estas descripciones el tratadista de Bujalance señaló la ubicación exacta que poseían estos lienzos durante el siglo XVIII[268].

Ilustración 26. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).

La situación de los cuadros descrita por Palomino se mantuvo intacta a lo largo de los años hasta en la década de los noventa del siglo XX, cuando los lienzos de la *Natividad*, la *Inmaculada* y *San Francisco* fueron trasladados al nuevo Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba, tras la conversión del primitivo convento en la Fundación Antonio Gala. Desgraciadamente, durante este proceso el *San Jerónimo* fue vendido por las religiosas a un anticuario de Madrid, siendo expuesto posteriormente en Feriarte en el stand de dicho marchante[269], permaneciendo desde entonces en paradero desconocido. Paralelamente, en 1992 los giennenses Cerezo Moreno y Linares Talavera realizaron una intervención de restauración sobre los lienzos de *San Francisco*, la

[264] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[265] *Ibídem*.
[266] *Ibíd*.
[267] *Ibíd.*
[268] En el altar mayor se encontraban la *Inmaculada* en el lado del Evangelio y en el de la Epístola el *San Francisco de Asís*. El *Nacimiento de Cristo* se ubicaba sobre la puerta de la sacristía, mientras que no indica ninguna información sobre el lugar en el que se hallaba el *San Jerónimo*. [En] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[269] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*., p. 123.

Inmaculada y la *Natividad*, descubriendo la firma de Sebastián Martínez en los dos primeros[270].

Palomino también elogió la existencia de un magnífico *Apostolado* que se hallaba en el patio de la Compañía de Jesús de Jaén[271], pero debió permanecer poco tiempo, pues Ponz y Ceán Bermúdez lamentaban que se encontrara en paradero desconocido.[272] Lázaró Damas identificó esos cuadros con los citados en el testamento de Diego Fernández de Moya Cachiprieto, fechado en 1688[273]. Según el documento, este caballero de la orden de Calatrava y veinticuatro de la ciudad de Jaén pidió que volvieran a formar parte de su mayorazgo «un apostolado enpeñado que son cattorze lienços de pinttura de cuerpos enteros de mano de Sevastian Marttinez que se componen de los doze aposttoles y de nro s^{r} Jesuchristo y de ntra S^{a}»[274], con unas medidas de «largo dos varas y media y siete cuartas de ancho»[275], para que fueran incluidos en su herencia y que de esta forma volvieran a su residencia familiar. Desconocemos si los lienzos permanecieron bajo la misma tutela o si por el contrario cambiaron de propietario con el paso de los años, sobre todo a propósito de que Antonio Ponz informara sobre la existencia de un *Apostolado* de Martínez que perteneció al canónigo cordobés D. Francisco José Villodres[276]. Al no poder verificar si se trata de los mismos cuadros, cabe la posibilidad de que existiera una o dos series de apóstoles. En cambio, parece más probable que el mencionado por Ponz en su *Viage de España* se corresponda con el *Apostolado* que actualmente se encuentra en el Palacio Episcopal de Córdoba[277], el cual recrea el concepto de los «santos-estatua»[278] acuñado por Julián Gállego, a través de unas monumentales figuras que fingen calidades escultóricas para persuadir al fiel.

En la ciudad de Córdoba también le han relacionado a Martínez los lienzos del retablo de San Bartolomé de la Iglesia de San Nicolás de la Villa. Desconocemos cualquier noticia sobre las condiciones del encargo. Lo que sí sabemos es que fueron reaprovechados para ornamentar un retablo del siglo XVIII y que sufrió repintes y el arreglo de algunos rotos en 1778 por Luis José Gómez[279]. Según el testimonio de Pascual Madoz eran cuadros «muy bellos de Sebastián Martínez»[280], los cuales

[270] En el *San Francisco* se encontraba en la parte inferior tras un repinte, mientras que en la *Inmaculada* se hallaba en un pliegue del lienzo oculto por el marco. A pesar de que no apareció la firma en la *Natividad* el estilo y la técnica de este cuadro son similares al mostrado en los anteriores y no ofrecen ninguna confusión sobre su autoría. [En] VIRIBAY ABAD, M.: *Op. Cit.,* t. VI, p. 1493.
[271] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[272] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVI, p. 245; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 81.
[273] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno… », pp. 312-313.
[274] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, f. 708r. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
[275] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, f. 708r. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
[276] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVII, p. 149. Ponz también informó sobre el paradero de obras de Sebastián Martínez dentro de colecciones privadas de ilustres religiosos cordobeses del siglo XVIII, como el tesorero D. Cayetano Carrascal. Véase PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVII, p. 149.
[277] RAYA RAYA, M. Á.: *Op. Cit.*, pp. 50-51; PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 373-384.
[278] GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 245-246.
[279] SEQUEIROS PUMAR, Candelaria: *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, p. 131.
[280] MADOZ, P.: *Op. Cit.*, t. VI p. 634.

representan a *San José*, *San Martín*, *San Bartolomé*[281]. La composición manierista planteada –sobre todo en el San Bartolomé– respalda la autoría de Martínez, aunque las intervenciones posteriores impiden concretarla con mayor certeza, como se ha reflejado en estudios recientes[282].

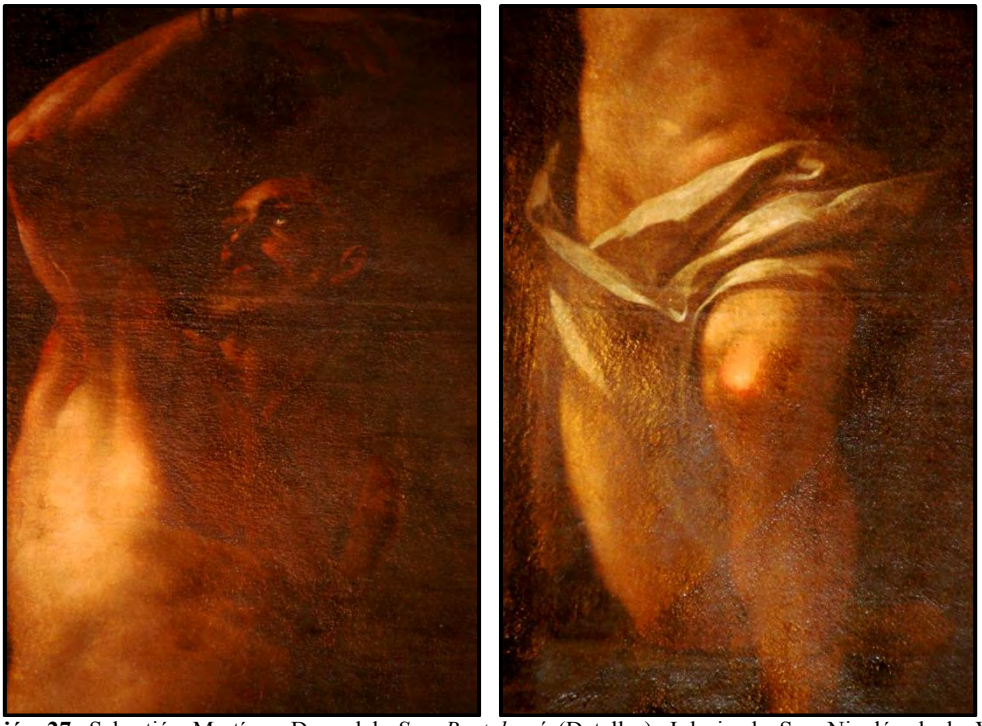


Ilustración 27. Sebastián Martínez Domedel, *San Bartolomé* (Detalles). Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba (Fuente: propia)

En las décadas de 1650 y 1660 dieron comienzo los años más fructíferos de la carrera de Sebastián Martínez, realizando importantes encargos que lo situaron entre las grandes figuras de la pintura barroca. Entre 1653 y 1655, Sebastián Martínez trabaja para Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV Duque de Arcos, en la hechura de un lienzo destinado a decorar el altar mayor de la iglesia del Santo Ángel Custodio del convento de Capuchinos de Marchena (Sevilla)[283], ciudad natal del comitente para la que previamente –entre 1634 y 1637– trabajó Francisco Zurbarán y su obrador en la ejecución de nueve lienzos para la Sacristía de la iglesia de San Juan Bautista. Sobre su iconografía no disponemos de ninguna noticia, aunque es muy probable que representara a la advocación titular del templo. Lo que si sabemos es que debió ser una

[281] Descartamos de la autoría de Sebastián Martínez en el *Calvario* del ático del retablo, ya que se muestra distante en la técnica y en el registro cromático de los otros lienzos. Igualmente pensamos que no es correcta la atribución a Martínez que José Valverde Madrid realizó de un *Calvario* de la Real Colegiata de San Hipólito y otro del mismo tema que se encuentra en el Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta. [En] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», p. 17. En todos estos casos parecen estar inspirados en un *Calvario* de Antonio del Castillo (Córdoba, Museo de Bellas Artes, nº inv. PA7).

[282] SEQUEIROS PUMAR, C.: *Op. Cit.,* pp. 130-133. El mismo autor también relaciona con Sebastián Martínez una *Santa Ana* y un *San Joaquín* conservados en la Sala de Reuniones de dicha iglesia. [En] SEQUEIROS PUMAR, C.: *Op. Cit.,* pp. 141-142.

[283] RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «El mecenazgo artístico de la casa ducal de Arcos en Marchena». [En] VV. AA.: *I Congreso de Profesores investigadores*. Dos Hermanas (Sevilla): Graficas Rublán, 1984, pp. 280-282; RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna». [En] VV. AA.: *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena*. *Iglesias y conventos*. Marchena: Ayuntamiento, 2011, p. 31.

pala de altar de grandes dimensiones que tuvo unos problemas para ser ubicada en el arco del presbiterio[284]. En el aspecto económico del encargo, sabemos que el cobro se hizo de forma fraccionada en varias cartas de pago firmadas entre las ciudades de Marchena, Bailén y Jaén por mediación del señor Gabriel de Acacel, mayordomo de la hacienda del Duque de Arcos. En las dos primeras, fechadas el 11 de diciembre 1653[285] y el 1 de abril de 1654[286], recibió 2.000 reales de vellón. Posteriormente, el 6 de octubre de 1655 tomó 2.200 reales de vellón[287] y, finalmente el 16 de noviembre del mismo año, recogió 555 fanegas de trigo a 10 reales y la cantidad restante en dinero[288].

Asimismo, en torno a esos años serían realizados otros cuadros que sabemos que fueron propiedad de D. José de Sanvítores hasta 1675, siendo posteriormente regalados al Santuario del Santo Cristo de Burgos de la localidad de Cabra del Santo Cristo (Jaén) en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672[289]. En concreto, estos lienzos representan a *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*, los cuales tradicionalmente eran atribuidos a Juan de Valdés Leal[290]. Sin embargo, últimamente se han relacionado con buen criterio a Sebastián Martínez[291].

Los dos cuadros que representan a los santos jesuitas permanecieron en la capilla del baptisterio de la citada iglesia parroquial de Cabra del Santo Cristo (Jaén) hasta que entre 1958 y 1963 fueron vendidos por el sacerdote D. Antonio Alonso Hinojal a Sor

[284] RAVÉ PRIETO, J. L.: «Patrimonio histórico, mentalidad…», p. 31.
[285] AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el precio de un cuadro para el convento de Marchena. Bailén, 11 de diciembre de 1653.
[286] AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el Precio de un cuadro para el convento de Marchena. Jaén, 1 de octubre de 1654.
[287] AHNSN: OSUNA, CT.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.
[288] AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el Precio de un cuadro para el convento de Marchena. Bailén, 16 de noviembre de 1655.
[289] GILA MEDINA, Lázaro: *Cabra del Santo Cristo (Jaén). Arte, historia y el Cristo de Burgos*. Granada: Arte Impresores, 2002, p. 145; GILA MEDINA, Lázaro: «Aproximación histórica-artística a la villa de Cabra del Santo Cristo». *Sumuntán*, nº 21. Granada: Colectivo de investigadores de Sierra Mágina, 2004, pp. 35-36.
[290] Lázaro Gila Medina relacionó estas obras con Juan Valdés Leal. [En] GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén)…*, pp. 139-145; 174-176; GILA MEDINA, L.: «Aproximación histórica-artística…», pp. 54-55. El mismo autor también señaló la existencia de un *San Ambrosio* y de un *San Agustín* de una «calidad sorprendente» pero desconocía su autoría. [En] GILA MEDINA, Lázaro: *Cabra del Santo Cristo: su arte e historia*. Granada: Santuario del Santísimo Cristo de Burgos, 1978, pp. 80-81. Posteriormente también fueron atribuidas a Juan Valdés Leal. [En] GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén)…*, pp. 139-145; 174-176; GILA MEDINA, L.: «Aproximación histórica-artística…», pp. 54-55. Otros estudios vincularon un *Santiago Matamoros* de la parroquia de Cabra del Santo Cristo con Sebastián Martínez, sin embargo su autoría pertenece a Juliana Martínez según indica su firma. [En] VV. AA.: *Jaén*. Granada: Editorial Andalucía, 1989, p. 173; GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo: su arte*…, p. 82; GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén)*…, p. 176; GILA MEDINA, L: «Aproximación histórica-artística…», p. 55.
[291] Recientemente fueron atribuidas a Sebastián Martínez por Benito Navarrete Prieto en la conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra*, (Jaén, 27-05-2010). El profesor León Coloma ha estudiado sus fuentes iconográficas y ha verificado esta hipótesis respecto a los dos santos jesuitas al localizar parte de la firma «*S*[…]*a*[…]» en el lienzo de *San Francisco Javier*. [En] LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Iconografía Barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición». [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada: Facultad de Teología, 2014, pp. 153-208. En 2014, los cuadros de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* participaron en la exposición *La huella de los jesuitas en Granada* como obras de Martínez Domedel. Véase PÉREZ ÁLVAREZ, Adrián José: «San Ignacio de Loyola». [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada: Facultad de Teología, 2014, pp. 652-654; PÉREZ ÁLVAREZ, Adrián José: «San Francisco Javier». [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada: Facultad de Teología, 2014, pp. 655-657.

Cristina de Arteaga, priora del convento de Santa Paula de Sevilla, para amueblar el Monasterio de San Jerónimo de Granada. El intermediario fue Antonio Dalmases, quien tuvo las obras un tiempo en su residencia, hasta que finalmente las regaló a la Compañía de Jesús[292]; en la actualidad se encuentran en la iglesia del Sagrado Corazón de Granada. Estos lienzos presentan unas monumentales figuras de los santos jesuitas y cada una de ellas está acompañada, en un segundo plano, de una escena que narra un episodio de sus vidas.

Ilustración 28. Sebastián Martínez Domedel, *San Ignacio de Loyola* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). **Ilustración 29.** Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).

Ilustración 30. Sebastián Martínez Domedel, *San Ignacio de Loyola* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). **Ilustración 31.** Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).

Otra obra vinculada a este periodo es la gran pala de altar sobre la alegoría inmaculista o *Virgen de la Esperanza* que pintó para la parroquia de Santa Cruz de la ciudad de Jaén y que tras su clausura en 1786 pasó a la S. I. Catedral. El cuadro está elaborado con una gran destreza técnica y un apoteósico desarrollo escenográfico para

[292] Sobre la venta del *San Ignacio de Loyola* y del *San Francisco Javier* véase GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén)…*, pp. 139-45; GILA MEDINA, L.: «Aproximación histórica-artística…», pp. 31-36.

mostrar de forma narrativa a la figura de la Virgen como intercesora de la humanidad en la redención del pecado original.

Gracias a la firma y a la dedicatoria de una *Santa Águeda*[293] (Colección Granados, Madrid), sabemos que en la década de 1660 Sebastián Martínez hizo dicho cuadro en la ciudad de Córdoba para 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, encargaría a Antonio del Castillo unas pinturas para decorar el convento de Santa Isabel de los Ángeles[294]. Para la representación de la santa, Martínez repite un rostro femenino que emplea en otras obras y las pesadas telas que poseen unos pliegues muy marcados. Junto a ella, aparecen unos ángeles de formas rollizas, portando uno de ellos unas azucenas descritas con gran realismo.

Ilustración 32. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Águeda* (Detalle). Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados).

[293] Inscripción del ángulo inferior derecho: «*Sebastianus Cordoba en 166*[…]» y dedicado en el ángulo inferior izquierdo: «*S*r *D. Luis Gomez ft* […] *Figueroa*».
[294] ESPEJO CALATRAVA, P.: «El patronato en la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 57, nº 110. Córdoba: Real Academia de Córdoba, 1986, pp. 179-187.

Entre la clientela privada de Sebastián Martínez también figuró D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma[295]. El 3 de marzo de 1662, el pintor se encontraba en la villa de Madrid recibiendo una carta de pago por la cantidad de 2.000 reales de vellón a razón de cinco lienzos[296]. Salvo la cantidad en la que se tasaron los cuadros, desconocemos cualquier otro dato, como su iconografía, sus medidas o las condiciones del encargo. Dos días después, el pintor declara recibir el total del pago, figurando entre los testigos el licenciado y presbítero Diego Martínez de Orozco, hijo primogénito del primer matrimonio de Sebastián Martínez[297].

Además de estos trabajos, no debemos olvidarnos de los que realizó durante la década de 1660 hasta la fecha de su muerte en 1667, tanto para el cabildo catedralicio giennense como para Felipe IV, coincidiendo con los años de máximo esplendor de su carrera pictórica. Debido a la relevancia de estas relaciones de clientela artística, creemos conveniente profundizar sobre ellas a continuación en los siguientes apartados.

Por último, además de los encargos señalados, tenemos noticias de algunos cuadros de Sebastián Martínez a través de algunos inventarios y testamentos. Desgraciadamente, hoy en día estos cuadros se encuentran en paradero desconocido, sin embargo, el conocimiento de su iconografía y de sus medidas pueden ser datos de gran utilidad para identificarlos en un futuro.

Dentro de la colección pictórica de D. Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila, y uno de los personajes ilustrados más importantes dentro del ámbito cultural sevillano del siglo XVIII, sabemos que existió una obra de Sebastián Martínez a través de un inventario fechado en 1784[298]. Entre las láminas y pinturas que cita (de artistas como Velázquez, Tiziano, Rubens, Murillo, Zurbarán, Alonso Cano o Valdés Leal) figura un «quadro de San Sevastian»[299] realizado por el pintor giennense.

Otro documento del Archivo Histórico de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús –fechado en Jaén el 26 de septiembre de 1767 ante el escribano Juan Alejandro de Bonilla– señalaba la autoría de Sebastián Martínez en unos cuadros que formaban parte del patrimonio artístico de la Iglesia de San Eufrasio de Jaén; en concreto citaba un *San Pedro* y un *San Pablo*[300] y una serie de *siete mártires de la Compañía de Jesús*, *cinco retratos de Santos de la Orden* y un *Nazareno* del claustro bajo[301].

---

[295] AGULLÓ Y COBO, M.: *Op. Cit*, pp. 94-95.
[296] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales. Madrid, 3 de marzo de 1662.
[297] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 193r–193v. Escribano Juan Reales. Madrid, 5 de marzo de 1662.
[298] ILLÁN MARTÍN, Magdalena: «La colección pictórica del Conde del Águila». *Laboratorio de Arte,* nº 13. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 2000, pp. 123-151.
[299] *Ibídem*, p. 148
[300] 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, p. 59; 324; LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: *La compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: El colegio de San Eufrasio (1611-1767)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 2005, pp. 107.
[301] LÓPEZ ARANDIA, M. A.: *Op. Cit.*, p. 121.

Por otro lado, tenemos noticias sobre obras del pintor giennense en los documentos relativos al pleito entre el Duque de Berwick con los herederos de la Duquesa de Alba Doña Mª Teresa Cayetana de Silva, que se encuentran dentro del inventario de pinturas que pertenecieron a D. Luís Méndez de Haro y Guzman, Marqués del Carpio, Conde Duque de Olivares y a su hijo D. Gaspar. Dicho documento señala la existencia de dos cuadros originales de Sebastián Martínez, titulados *Ciego pobre con su lazarillo* y *San Buenaventura*[302].

Igualmente sabemos que en 1846 el antiguo *Museo de Pintura* de Jaén poseía unos lienzos de Sebastián Martínez, según consta en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando y en el catálogo publicado en 7 de marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas[303]. En concreto los cuadros representaban el *Martirio de un carmelita*, el *Retrato de un jesuita*, a *San Cirilo*, a *San Juan de la Cruz*, a *San Andrés* y a *Santa Teresa*, hasta en tres ocasiones[304] y que al igual que sucede en los casos anteriores, se desconoce el paradero de todos estos lienzos.

En referencia al *San Juan Bautista* del Museo Provincial de Jaén, sabemos que antes de ingresar entre los fondos de la institución formó parte de la colección privada de Cristóbal Velasco Cobos[305]. Además de este cuadro, en su inventario figuraba otro titulado *Las Lágrimas de San Pedro,* atribuido erróneamente a Martínez Domedel[306].

Una vez analizadas las relaciones comerciales de todos estos encargos, extraemos que Sebastián Martínez desarrolló su labor pictórica para un amplio número de instituciones religiosas (dominicos, capuchinos, jesuitas y el cabildo catedralicio) e importantes personalidades civiles del siglo XVII que le hicieron ser una figura cotizada dentro del mercado artístico y que gozó de gran popularidad entre sus contemporáneos como demuestran las cantidades económicas estipuladas en las escrituras de obligación o en las cartas de pago.

6. La relación entre Sebastián Martínez y la Catedral de Jaén

El nombre de Sebastián Martínez Domedel se encuentra ligado a la S. I. Catedral de Jaén en la autoría de algunas de las obras que forman parte de su patrimonio artístico, según consta en la documentación conservada en el archivo diocesano giennense.

---

[302] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.,* p. 16.
[303] CHICHARRO CHAMORRO, José Luis: *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999, pp. 472-487.
[304] Las obras aparecen citadas en los documentos originales con los siguientes títulos y números de inventario: *San Cirilo*, nº 9 en el Inventario de 1845 y nº 116 en el Catálogo de 1846; *Santa Teresa,* nº 10 en el Inventario de 1845 y nº 27 en el Catálogo de 1846; *Santa Teresa*, nº 11 Inventario de 1845 y nº 87 en el Catálogo de 1846; *San Juan de la Cruz*, nº 12 en el Inventario de 1845 y nº 177 en el Catálogo de 1846; *Santa Teresa*, nº 20 en el Inventario de 1845 y nº 248 en el Catálogo de 1846; *Martirio de un carmelita*, nº 22 en el Inventario de 1845 y nº 29 en el Catálogo de 1846; *Retrato de un Jesuita*, nº 27 en el Inventario de 1845 y nº 48 en el Catálogo de 1846; *San Andrés*, nº 197 en el Catálogo de 1846.
[305] CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *La pintura barroca en Málaga y su provincia* [Tesis Doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga, 1993, p. 1674.
[306] La figura de San Pedro está tratada con cierta dureza y torpeza técnica a la hora de resolver la anatomía y la vestimenta del santo.

A través de estos encargos se puede reconstruir la unión existente entre el pintor y la Catedral, quedando patente la buena relación y la confianza que el cabildo catedralicio depositó en su persona para ornamentar el templo con decoro y magnificencia[307]. Cronológicamente, todos ellos fueron ejecutados durante las décadas de 1650 y 1660, coincidiendo con los años en los que D. Fernando de Andrade y Castro fue obispo de la Diócesis de Jaén (1648–1664) y D. Baltasar Moscoso y Sandoval fue arzobispo de Toledo (1646–1665). En este momento también se produjo una frenética actividad artística que giró en torno al templo mayor de la mano de su maestro mayor Juan de Aranda Salazar, concluyendo con su consagración en octubre de 1660.

En todos los trabajos, Martínez demuestra sus buenas dotes como artista y el dominio de un variado registro creativo, ya que su actividad no se limita exclusivamente a la ejecución de pinturas, sino que además comprendía labores de asesoramiento para la aprobación de modelos de nuevas obras, e incluso la realización de diseños de rejería. Gracias a estas empresas el pintor alcanzó una holgada situación económica y un gran prestigio artístico y social dentro de la sociedad giennense.

La primera vez que el cabildo solicitó sus servicios fue en enero de 1653[308], en relación con la elección del nuevo modelo de San Miguel destinado a decorar una de las pechinas del cimborrio de la cúpula que venía a sustituir el proyectado previamente por el arquitecto Juan de Aranda Salazar el 23 de abril de 1652[309]. El 21 de enero de 1653 se acordó que para llevar a cabo la empresa se recurriría al maestro mayor de Córdoba, pero que debía contar «con assistencia de Sebastian martinez pintor»[310] a la hora de asesorar y aportar sus conocimientos de diseño y composición. Aunque Martínez no fue su autor, estuvo presente en la elección del modelo de la efigie del Arcángel, a la hora de supervisarlo y de aprobarlo, junto con el maestro mayor Juan de Aranda Salazar[311]. Otra cuestión derivada de este encargo es la evidencia de los contactos artísticos entre las ciudades de Jaén y Córdoba, siendo este aspecto clave a la hora de entender el desarrollo de figuras como Cristóbal Vela Cobo o Sebastián Martínez.

[307] Sebastián Martínez Domedel actuó como testigo en una cesión de poder de don Fernando de Andrade y Castro, obispo de Jaén, en su mayordomo Gabriel de Flores, para cobrar 50.000 maravedíes. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 294r–294v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 4 de marzo de 1655; AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), f. 295r. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 4 de marzo de 1655.

[308] GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos…,* p. 118; HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La Catedral de Jaén: Su construcción y constructores durante el siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 191. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2005, p. 232; GALIANO PUY, Rafael: «Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)». *Elucidario: Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº 3, marzo-2007. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007 p. 367; HIGUERAS MALDONADO, Juan: *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (s. XVII-XVIII)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2009, p. 32.

[309] HIGUERAS MALDONADO, J: *Op. Cit.*, p. 86.

[310] «Este dia los ss provissor y cabº Acordaron que el mº de Cordoba haga modelo nuebo para la Imagen de San Migl que se a de poner en el crucero desta Stª Iglª el qual lo haga con assistencia de Sebastian martinez pintor». [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 37 (1652–1654), f. s/n. Jaén, 21 de enero de 1653.

[311] «Los ss. Provissor y Cabildo acordaron que los modelos sean hecho para la Imagen de San miguel que se vieren en este Cabildo los vean el maestro mayor y Sebastian martinez Pintor y que se aprueba el modelo que ellos aprobaron =». [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 37 (1652–1654), f. s/n. Jaén, 24 de enero de 1653.

Ilustración 33. Anónimo, *San Miguel*. Pechina de la cúpula de la S. I. Catedral de Jáen (Fuente: propia). **Ilustración 34.** Anónimo, *San Miguel* (Detalle). Pechina de la cúpula de la S. I. Catedral de Jáen (Fuente: propia).

Unos años después, en concreto el 21 de mayo de 1660, el pintor giennense recibió 50 reales por realizar unos diseños para el altar del presbiterio[312], que posteriormente fueron ejecutados por los maestros doradores Sebastián Muñoz, Jacinto de Luque y Juan Troyano Gómez[313]. Esta empresa ejemplifica que en la mayoría de los casos la actividad de los pintores del siglo XVII no se limitaba exclusivamente a la ejecución de lienzos, sino que se complementaba con otro tipo de trabajos como la elaboración de diseños o labores de dorado y estofado.

Durante la década de los años sesenta del siglo XVII, Sebastián Martínez atraviesa el momento de mayor esplendor de su carrera artística. Por esta razón, el cabildo catedralicio volvió a confiar en él para llevar a cabo unas importantes empresas que reflejan, no solo su prestigio, sino también la buena relación y la estima que le tenían los dirigentes del templo mayor giennense con el pintor.

Por esta razón, el 28 de septiembre de 1660 el cabildo le encargaba la decoración del relicario del Santo Rostro, comprendiendo «el dorado y pintura de la tabla para la tapa del nicho en donde a de estar la S^{ta} Veronica»[314]. Por dicho trabajo percibió la cantidad de 660 reales[315]. Martínez debió finalizar la empresa poco tiempo después, ya que fue elogiada en octubre de 1660 por Nuñez de Sotomayor cuando describía el

[312] «Este dia los dhos SS acordaron se libren a Sebastian Martinez pintor 50 R^{s} por el trabajo q a tenido en Los diseños q hizo p^{ra} el altar del presbit^{o} y verlos y declarar __». [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 21 de mayo de 1660.
[313] HIGUERAS MALDONADO, J.: *Op. Cit.*, p. 75.
[314] AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657-1660), f. s/n. Jaén, 28 de septiembre de 1660.
[315] HIGUERAS MALDONADO, J.: «La Catedral...», p. 236; HIGUERAS MALDONADO, J.: *Op. Cit.*, p. 79; GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos…,* p. 115.

retablo de la Capilla Mayor con motivo de las fiestas de la consagración del templo[316]. El resultado fue una delicada obra, en la que dos rollizos angelitos de pelo rubio y mirada perdida sostienen a cada lado la venerada reliquia de la Catedral de Jaén. En la obra se observan dos tipos de pinceladas, una rápida y disuelta que esboza la anatomía de los querubines, y otra más acabada y férrea en su dibujo paraa copiar literalmente la Santa Efigie de Cristo.

Ilustración 35. Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Ilustración 36. Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

[316] NUÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit.*, p. 28.

La finalidad de esta "cubierta" sería la de custodiar e indicar el lugar en el que se encontraba la reliquia que únicamente era expuesta al público el Viernes Santo y el día de la Asunción de María, permaneciendo depositada en dicho relicario del Altar Mayor el resto del año. Durante la Edad Media y la Edad Moderna, el Santo Rostro fue uno de los objetos más venerados y visitados por los peregrinos. Igualmente, la importancia de la *Vera Efigie* se observa en la planta de deambulatorio del templo catedralicio para facilitar la circulación de los fieles, evitando posibles aglomeraciones a su alrededor y en la inclusión de balcones en su interior para poder exhibirla de forma segura a toda la multitud. El lugar privilegiado de su ubicación dentro del templo y el valor devocional que tiene asociado la iconografía de esta obra verifican la confianza que el cabildo catedralicio tenía depositado sobre este artista, pues sería inviable pensar que un encargo de tal magnitud recayera en un pintor joven e inexperto.

El nombre de Sebastián Martínez también está ligado a la factura de los lienzos que completan el programa iconográfico del Altar Mayor de la Catedral giennense, a partir de obras existentes en El Escorial. Estas copias fueron realizadas *in situ* en las dependencias reales entre los años 1661 y 1662[317]. A través de esta empresa se pretendía "refrescar" el retablo realizado por Sebastián de Solis entre 1602–1605 y posteriormente dorado y estofado en 1610 por Cristóbal Vela y Juan de Quintanilla[318]. Previamente a la ejecución de los cuadros de Sebastián Martínez sabemos que existieron otros con los temas de la *Anunciación* y la *Visitación*, realizados en 1601 por Francisco Silanes, artista del que únicamente sabemos que era pintor y vecino de la ciudad de Jaén en la collación de Santa María [319]. El reemplazo de estos cuadros pudo ser consecuencia del cambio en el gusto artístico que se experimenta en la segunda mitad del siglo XVII, así como por la necesidad de enriquecer y renovar el patrimonio de la recién inaugurada nueva fábrica de la Catedral de Jaén.

Las primeras gestiones emprendidas por el cabildo catedralicio de Jaén para obtener los permisos para copiar las pinturas de El Escorial datan del 3 de agosto de 1661, gracias a las mediaciones del canónigo Pedro de Sahagún, Vicente Pimentel y Moscoso y Alonso Ramírez del Prado, agente del cabildo en Madrid[320]. En las actas capitulares se especificaba que era necesario «sacar muy buenas copias», en formato

[317] GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos…,* p. 115; HIGUERAS MALDONADO, J.: «La Catedral...», pp. 235-236; HIGUERAS MALDONADO, J.: *Op. Cit.*, p. 79; SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras*…, pp. 174-177; SERRANO ESTRELLA, F.: «La promoción artística…», pp. 111-115; SERRANO ESTRELLA, F.: «La imagen barroca…», pp. 252-253.
[318] ULIERTE VÁZQUEZ, M. L.: *Op. Cit.*, pp. 71, 82-86.
[319] Francisco Silanes se comprometió por escritura del 11 de julio de 1601, ante el escribano público Diego Salido de Raya, a «hacer para la yglesia mayor desta çiudad de jaen dos quadro de las ystorias de la visitaçion de santa ysavel y de la anunçiata pintandolos y dorandolos gravados sobre negro dorado». Dicho trabajo debía tenerlo terminado el 8 de agosto de ese mismo año, recibiendo por ello la cantidad de 56 Ducados. [En] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1017 (1601), ff. 544r–545r. Escribano Diego Salido de Raya. Jaén, 11 de julio de 1601. [En] LÓPEZ MOLINA, M.: «Pintores giennenses…», pp. 922-923; LÓPEZ MOLINA, M.: *Op. Cit.*, pp. 148-149.
[320] Pedro de Sahagún, Vicente Pimentel y Moscoso y Alonso Ramírez del Prado eran hombres relacionados con Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo en ese momento (1646–1665) y anteriormente obispo de la Diócesis de Jaén (1619–1646). Por ello, se ha propuesto la posibilidad de que asesorara al cabildo giennense en la decoración del nuevo retablo o que intercediera en la elección de los cuadros de El Escorial. [En] DOVAL TRUEBA, María del Mar: *Los Velazqueños. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez* [Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez]. Madrid: Universidad Complutense, 2003, p. 398; SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras*…, pp. 174-177; SERRANO ESTRELLA, F.: «La promoción artística…», pp. 111-115.

«pequeño», para que «se ynbiansen algunas para hazer elección»[321]. La designación de El Escorial para elaborar el programa iconográfico del retablo mayor giennense, responde a que el Monasterio de San Lorenzo era el referente pictórico y devocional de la España del siglo XVII[322].

El 14 de octubre de 1661, el cabildo de la S. I. Catedral de Jaén dicta que Sebastián Martínez Domedel sea el encargado de tomar las copias de El Escorial, aprovechando que se encontraba en la villa de Madrid por esas fechas[323]. Según consta en la documentación, tenía total libertad para elegir las pinturas que le «parezieren mas aproposito», al mismo tiempo que se le ordena que «las trayga p^{ra} q se elija lo que parezieren mejor»[324]. En esta ocasión, Vicente Pimentel y Moscoso vuelve a mediar en las gestiones y se pide que se les informe de todo lo acontecido. Para Martínez esta empresa tuvo que suponer un enriqueciendo notable en su estilo tras conocer las obras de los grandes artistas que estaban representados en las colecciones reales.

Transcurridos unos meses, por motivos desconocidos, parece ser que las copias no se habían ejecutado, por lo que el cabildo catedralicio se vió obligado a enviar otro escrito al rey Felipe IV el 14 de febrero de 1662 suplicando que le otorgara nuevamente la licencia para reproducir las pinturas de El Escorial[325].

No conocemos las condiciones, ni el tiempo acordado en el permiso solicitado para ejecutar las copias, salvo que una vez que Sebastián Martínez se encontró en El Escorial –y siguiendo las premisas acordadas en las actas capitulares– reprodujo las obras en un formato menor para poder tomar un mayor número de apuntes de cara a la futura elección que debía tomar el cabildo catedralicio y para facilitar su desplazamiento en su viaje de regreso a Jaén[326].

---

[321] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661.

[322] El monasterio de San Lorenzo de El Escorial reunió una interesante colección pictórica recopilada sobre todo por Felipe II y Felipe IV durante los siglos XVI y XVII, con obras de la escuela italiana, flamenca y española de autores destacados como Tiziano, Tintoretto, Veronés, Van der Weyden, Rubens, Van Dyck, Alonso Sánchez Coello, Juan Fernández de Navarrete el Mudo o Velázquez. [En] CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium*, del 1 al 5 de septiembre de 2001, San Lorenzo del Escorial (Madrid). Madrid: Instituto Escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2001.

[323] El 3 de octubre de 1661, Sebastián Martínez se encuentra en la villa de Madrid declarando juramento a favor de la nobleza del linaje del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano, vecino de la ciudad de Jaén, para ingresar en la Orden de Santiago. El pintor es el primer testigo, exponiendo entre otras cosas que el solicitante era natural de la ciudad del Santo Reino y que fue bautizado en la iglesia de Santiago, contando en ese momento con veinte años de edad. Martínez dijo conocer a Melchor de Contreras Arellano desde que nació, al igual que a sus padres, Fernando de Contreras y Vera y Juana Ramírez de Arellano, a sus abuelos paternos y maternos, cuyos matrimonios estaban exentos de casos de bastardía. Asimismo, expuso que jamás había sido retado, ni faltado al linaje de su sangre y que era capaz de montar a caballo. Sobre su familia informó de su buena posición y que ninguno de sus miembros había sido imputado por la Santa Inquisición, además de que disponían de un enterramiento en la capilla mayor del convento de la Santísima Trinidad y en el convento de las Bernardas. [En] AHN: Órdenes Militares, Santiago, Exp. 2050, ff. 1r–3r. Madrid, 3 de octubre de 1661. [En] DELGADO BARRADO, José Miguel; 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; 192.

[324] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 14 de octubre de 1661.

[325] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 14 de febrero de 1662.

[326] Atendiendo a la cuestión planteada, en los fondos del Museo Provincial de Jaén se halla una *Visitación* (CE/BA0081) que comparte las mismas características compositivas que el cuadro homónimo del Retablo Mayor de la Catedral de Jaén, y podría tratarse de una de las copias que Sebastián Martínez trajo de El Escorial a la ciudad del Santo Reino. Esta hipótesis se sustenta en la sensible diferencia de formato entre ambas obras, ya que la del Museo Provincial es de pequeño formato (50x70 cm.). Sobre todo consideramos esta posibilidad por el distanciamiento que

Finalmente, tras la elección por parte del cabildo catedralicio, los temas seleccionados fueron *La Anunciación*[327] y *La Visitación*[328] para el piso inferior del retablo –sustituyendo a los anteriores de Francisco Silanes– y *La Flagelación de Cristo* y *El Descendimiento*, copiados de Navarrete "el Mudo" y de Volterra, para el superior[329]. Junto a ellos, en la calle central se ubicaría el lienzo de los ángeles con el Santo Rostro realizado por Martínez unos años antes.

Ilustración 37. *Recreación del antiguo retablo mayor de la S. I. Catedral de Jaén a partir del dibujo de remodelación de 1821.* (Fuentes: propia y Serrano Estrella, 2012a, p. 177).

existe en cuanto a la aplicación de la técnica pictórica, ya que mientras que en el caso del cuadro de la Catedral posee un perfecto y refinado acabado, en el lienzo del Museo sus pinceladas no son tan precisas, dándose la posibilidad de que sea un trabajo preparatorio.

[327] *La Anunciación* que copia Martínez se inspira en *La Anunziata* realizada por Alessandro Allori en 1584. El tema de su iconografía gozó de gran devoción durante el siglo XVII, llegando un cuadro a El Escorial como regalo de Francisco I a Felipe II.

[328] Tradicionalmente se considera como una copia de un cuadro de Tiziano, del que no hemos podido identificar el original. Existen otras versiones que reproducen la misma composición en la iglesia de San Ildefonso de Jaén y en el Monasterio de la Encarnación de Córdoba, siendo ésta última relacionada con Cristóbal Vela Cobo. Es probable que todos los lienzos copiaran a una versión de Tiziano o de algún otro pintor italiano, cuya obra existiera en el siglo XVII, pero que con el paso del tiempo desapareciera.

[329] Lázaro Damas planteó que Sebastián Martínez también realizó la copia de la *Alegoría del Silencio* (Exposición Permanente de Arte Sacro de la Catedral de Jaén), sobre una iconografía de gran devoción popular derivada del original de Lavinia Fontana. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 314. Carmen Guerrero Villalba la catalogó como una pintura de autor anónimo del siglo XVIII. [En] GUERRERO VILLALBA, Carmen: «Sagrada Familia (Alegoría del Silencio)». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Splendor Europae* [cat. exp. 28/03/2012-11/06/2012, Catedral de Jaén]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2012, pp. 72-74.

A propósito de las fiestas de la Consagración de la Catedral de Jaén, cuando en 1661 Núñez de Sotomayor describió el retablo del Altar Mayor señaló la existencia de los cuadros citados anteriormente[330], a pesar de que en ese momento Martínez todavía no había finalizado dicha empresa. Este aspecto evidencia la existencia de un programa iconográfico preconcebido, cuyo mensaje era el de transmitir el papel intercesor de Jesucristo y de María en la redención de la humanidad[331]. Por lo tanto, la libertad que el cabildo otorga al pintor para la elección de las obras, pensamos que únicamente influiría en cuestiones artísticas, en las cuales denota sus gustos y su inclinación manierista.

Con el paso del tiempo, en 1821, el retablo modificó su arquitectura para adoptar la configuración que conocemos en la actualidad[332]. Entre sus reformas se retiraron los grandes lienzos de *La Anunciación* y *La Visitación* del primer piso que fueron desplazados a los laterales de la capilla y en su lugar se ubicaron otros de menores dimensiones, regalados por Feliciano María del Río y Villar, caballero veinticuatro, con la intención de equiparar las medidas de las calles del retablo para adecuarlas a las nuevas premisas del gusto neoclásico[333].

El 18 de diciembre de 1662[334], el cabildo catedralicio se volvió a dirigir a Sebastián Martínez, para encargarle la ejecución del *Martirio de San Sebastián*, percibiendo por ello la cantidad de 3.000 reales[335].

Originalmente, el cuadro estuvo emplazado en la capilla del testero de la nave de la Epístola pero con el paso del tiempo, durante el siglo XVIII, se acordó trasladar su ubicación a la capilla de San Juan Nepomuceno[336]. Dicho cambio fue aprobado por el cabildo catedralicio para buscar un emplazamiento mucho más digno y diáfano[337], quizás propiciado por las condiciones de conservación, ya que el 30 de agosto de 1695 –tan solo treinta y tres años después del encargo– la obra no se encontraba en buen estado

[330] NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit.*, pp. 27-28.
[331] SERRANO ESTRELLA, Felipe: «El comercio artístico europeo en la España de la Edad Moderna a través de la Diócesis de Jaén». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.): *Splendor Europae*. La Carolina, Jaén: Fundación Caja Rural, 2012, pp. 30-32.
[332] ARAGÓN MORIANA, Arturo: «Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor de la S. I. Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pp. 43-76.
[333] Dichos lienzos tienen las iconografías de *Cristo camino del calvario* y *Cristo despojado de sus vestiduras* y según el juicio de la Academia de Madrid eran «tenidos y estimados por obra del célebre Dn. Bartolomé Morillo». [En] ARAGÓN MORIANA, A.: «Aportaciones para…», p. 47.
[334] Gracias a la revisión de la documentación hemos rectificado la fecha de ejecución del contrato, propuesta anteriormente el 14 de diciembre de 1662. [En] VV. AA.: *Catálogo Monumental…*, p. 394; HIGUERAS MALDONADO, J.: «La Catedral… », pp. 236; HIGUERAS MALDONADO, J.: *Op. Cit.*, p. 79
[335] «El S^{r} Provy^{or} y dhos SS acordaron q Sebastian Martinez Pintor haga la pintura del lienzo de S. Sebastian para la capilla del altar de la nave del lado Yzq^{do} del altar mayor en los tres mil reales en q se ha ajustado y elija el sitio q mas acomodado le pareciere para ello y se le libre ap^{te} el din^{ro} q pidiere». [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1664), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.
[336] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t.XVI, p. 245 y CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 81.
[337] «que se quite un retablo y ponga el quadro de S^{n} Sevastian en su capilla este dia los dichos SS. Dean y Cav^{do} acordaron que en atenzion a haverse acavado de dorar el Marcho que nuevamente se ha hecho para el quadro del glorioso Martir S^{n} Sevastian se quite el retablo que esta en su capilla y en su lugar seponga el referido quadro =». [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 70 (1731–1732), f. s/n. Jaén, 18 de septiembre de 1731.

al «averse maltratado mucho»[338], por lo que se realiza una petición de aderezo del cuadro por parte de la fábrica.

El *Martirio de San Sebastián* es la obra de Martínez más destacada por las fuentes, como demuestran los elogios de Palomino por el minucioso estudio de su composición y de la luz[339]. Lo cierto es que se trata de un magnífico lienzo que sigue la tradición italiana de la *pala d´altare* que plasma una grandilocuente escena en la que sobresale el planteamiento anatómico del santo, la verosimilitud del bodegón que presenta a sus pies, así como la teatralidad y la tensión psicológica del resto de personajes.

Ilustración 38. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

La relación de Sebastián Martínez Domedel con la Catedral de Jaén, le lleva el 8 de abril de 1664 a actuar como fiador y principal pagador del rejero Clemente Ruiz[340] en la escritura de obligación para la realización de catorce balcones de hierro para el crucero de la misma, que debían ser de «la mesma labor y grueso del balaustrado de la balla questa puesta para el paso desde el coro hasta el altar mayor»[341]. En esta empresa

[338] AHDJ: Actas Capitulares, nº 51 (1694–1695), f. s/n. Jaén, 30 de agosto de 1695. [En] PRIETO JIMÉNEZ, N.: «Aproximación histórica…», p. 174.
[339] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[340] Clemente Ruiz, de origen malagueño, es un importante rejero del siglo XVII que trabaja en la Catedral de Jaén durante las décadas de 1650 y 1660 en la elaboración de diversas empresas, como las rejas de las capillas, los balcones interiores y exteriores y en la Lonja. Para profunzar véase GALERA ANDREU, Pedro A.: «Clemente Ruiz, un rejero andaluz del siglo XVII casi desconocido». *Boletín de Arte*, nº 6. Málaga: Universidad de Málaga, 1985, pp. 41-54; HIGUERAS MALDONADO, J.: «La Catedral…», pp. 230-232; SERRANO ESTRELLA, F.: «Las catedrales, focos…», p. 103.
[341] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1536 (1664), ff. 452r–453v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 8 de abril de 1664.

el pintor puede que tuviera alguna relación indirecta con el diseño de los balcones, pues no debemos olvidar que unos años antes proyectó las rejas del altar del presbiterio. Por otro lado, la firma de este documento declarando que en ese momento se encontraba en Jaén evidencia una continua vinculación a lo largo de su vida con su ciudad natal.

Una vez analizados todos los trabajos que realizó Sebastián Martínez para la Catedral de Jaén, vemos cómo el cabildo catedralicio tuvo una gran estima hacia su persona y su obra, quizás ayudado por la mediación de los racioneros Alonso Domedel y Diego Domedel y Quesada[342]. Resulta especialmente llamativo el trato tan cercano con el que se dirige el cabildo catedralicio en las actas capitulares, al referirse a él como «Sebastián Martínez pintor», razón por la que pensamos que pudo gozar del cargo de pintor de la catedral. Dicha hipótesis explicaría que sobre él recayeran todo este tipo de encargos. De esta forma también se justificaría el hecho de enviarlo a El Escorial con total libertad para copiar las obras que creyera convenientes. Además de ello, el reconocimiento por parte del cabildo se observa en la localización de los trabajos de Martínez dentro del templo, ya que fue el encargado de ornamentar los espacios más significativos de la nueva fábrica de la Catedral, como son las capillas de la cabecera, en concreto la Mayor y la que cerraba la nave de la Epístola[343].

Ante la falta de documentación que legitime el nombramiento de Sebastián Martínez como pintor de la Catedral de Jaén, no podemos certificar su existencia, aunque si podríamos establecer un paralelismo con el que tuvo Alonso Cano cuando accedió en 1652 a una plaza vacante dentro del cabildo catedralicio de Granada para atender todas las necesidades artísticas que existían dentro del Templo Mayor granadino. Además, sabemos que otros pintores contemporáneos como Bocanegra o Juan de Sevilla también desempeñaron este puesto.

7. Nombramiento como Pintor de Corte de Felipe IV

Antonio Palomino nos informó sobre el traslado de Sebastián Martínez Domedel a la Corte, y de su posterior nombramiento como Pintor Real de Felipe IV en 1660, tras la muerte de Velázquez[344]. En este momento el artista debía tener una edad madura, de aproximadamente cuarenta o cincuenta años, y se encontraba en la plenitud de su carrera artística gracias al éxito que había cosechado por los diversos encargos recibidos

[342] La coincidencia del apellido Domedel nos hace pensar en un posible parentesco. En el caso de producirse, sería un dato importante que arrojaría nueva luz para comprender la relación entre Sebastián Martínez y la Catedral de Jaén. Alonso Domedel fue racionero de la Catedral de Jaén durante las primeras décadas del siglo XVII. El 2 de enero de 1632 fue nombrado administrador. [En] AHDJ: Actas Capitulares, nº 26 (1632), f. 1r. Jaén, 2 de enero de 1632. En el caso de Diego Domedel y Quesada, además de racionero ostentó los cargos de presbítero y maestroescuela. [En] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 301; XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedral de Jaén y anales eclesiásticos de este Obispado*. Estudio preliminar e índices de José Rodríguez Molina y María José Osorio Pérez. Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 247.

[343] La prematura muerte de Sebastián Martínez, acaecida en 1667, quizás le privó de realizar el lienzo de *San Fernando*, cuya factura finalmente recayó en Valdés Leal, un pintor afín al giennense en la estética y en el planteamiento de su estilo. Véase también SERRANO ESTRELLA, F.: «Las catedrales, focos…», p. 87; SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras*…, pp. 190-192.

[344] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.

por parte de la clientela privada. Asimismo, durante estos años alternaría dicho cargo en la villa de Madrid con los trabajos que recibió en Jaén desde la Catedral.

A pesar de ser uno de los episodios más conocidos de su biografía, y de ser señalado de forma unánime por la historiografía[345], dicha información no se encuentra contrastada documentalmente. La presencia de un pintor en la Corte suponía alcanzar el máximo prestigio e incluso un punto de inflexión dentro de su carrera profesional, al poder firmar sus obras como "Pictor Regis". No solo desconocemos si realmente trabajó para Felipe IV, sino que tampoco sabemos cual fue el título de su nombramiento, ni la labor que desempeñó al servicio de la Corona. En cualquier caso, no pudo disfrutar mucho tiempo del cargo ni de su estancia madrileña, ya que Martínez murió pocos años después, en 1667.

Lo cierto es que el pintor se encontraba en Madrid en 1661, a propósito de los encargos que recibió por parte del cabildo catedralicio de Jaén para copiar unas obras en El Escorial. Durante esta estancia además aprovecharía para declarar juramento a favor de la nobleza del linaje del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano para ingresar en la Orden de Santiago[346] y para establecer relaciones con la clientela privada, como sucede con D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma[347], a quien sabemos que le realizó cinco lienzos por la cantidad de 2.000 reales de vellón[348].

Durante ese tiempo compartió residencia entre Madrid y su ciudad natal, ya que sabemos que Francisco Domedel, pariente y criado del V Duque de Lerma, otorgó un poder a Sebastián Martínez para obtener información sobre su ascendencia genealógica en Jaén[349]. Posteriormente, el 31 de julio de 1663 Francisco Domedel le concedió poderes notariales para que tramitara su ingreso en la orden de los Caballeros de Cristo o de Montesa[350]. Finalmente, el 24 de septiembre de 1665, su pariente y Margarita Almeida realizaron capitulaciones matrimoniales para desposarse[351].

Para Palomino, Sebastián Martínez y Felipe IV mantuvieron una buena relación, hasta tal punto que llegó a asegurar que el monarca solía visitarle con frecuencia a su estudio, y que en una ocasión le sorprendió cuando se encontraba pintando en palacio, como refleja el siguiente testimonio:

---

[345] Antonio Ponz y Ceán Bermúdez repiten la información aportada por Palomino sin aportar ninguna noticia novedosa. [En] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVI, p. 196; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 80.

[346] AHN: Órdenes Militares, Santiago, Exp. 2050, ff. 1r–3r. Madrid, 3 de octubre de 1661. [En] DELGADO BARRADO, J. M.; LÓPEZ ARANDIA, M. A.: *Op. Cit.*, pp. 100; 192.

[347] AGULLÓ Y COBO, M.: *Op. Cit.*, p. 94.

[348] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales. Madrid, 3 de marzo de 1662; AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 193r–193v. Escribano Juan Reales. Madrid, 5 de marzo de 1662.

[349] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 363r–364v. Escribano Juan Reales. Madrid, 29 de abril de 1662. [En] AGULLÓ Y COBO, M.: *Op. Cit.*, p. 95. Posteriormente, el 29 de julio de 1662, Francisco Domedel emite otro documento en el que le vuelve a pedir a Sebastián Martínez que lo represente en su nombre ante «el S^{r} Correg^{or} y demas Justiçias de la dha Ziu^{d}». [En] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 7493, ff. 284r–284v. Escribano Diego Pérez Orejón. Madrid, 29 de julio de 1662.

[350] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1535 (1663), ff. 709r–709v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 31 de julio de 1663. LÁZARO DAMAS, *Op. Cit.*, p. 307.

[351] AGULLÓ Y COBO, p. 95. AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9435, ff. 851r–856v. Escribano Juan Reales. Madrid, 24 de septiembre de 1665.

> «y sucedió, que pintando un día en Palacio, y estando sentado, llegó el Rey por detrás, cogiéndole descuidado; y habiéndose él conocido a su Majestad, levantábase para hacer el debido acatamiento; y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros diciéndole: Estáte quedo Martínez; y él desde entonces, venerando esta honra, acostumbró a poner en sus obras: Martínez fecit, que antes ponía su nombre entero»[352].

La credibilidad de esta historia debería de ser puesta en tela de juicio, pues parece impensable que Felipe IV, un monarca considerado como un ser casi divino, se dirigiera a un pintor de una forma tan cercana, teniendo en cuenta la diferencia de estatus que había entre ambos. Según Ernst Kris y Otto Kurz[353], esta anécdota parece ser uno de los mitos que se acumulan relacionando a un artista con un rey o con un príncipe con la intención de prestigiarle a él y a su oficio. Galera Andreu comparte esta opinión cuando aborda este aspecto al analizar la relación que existe entre los pintores nobles y la nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco, llegando a decir, en el caso de Sebastián Martínez, que a través de esa historia, se pretendía demostrar el «reconocimiento de la nobleza del arte a través del pintor»[354]. Cierta o no esta historia tenemos que tener presente que el *Museo Pictórico y Escala óptica* de Antonio Palomino incorpora numerosos sucesos de este tipo en las biografías de sus artistas con el fin de ennoblecer y dignificar la actividad pictórica[355], al igual que hizo la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo con los casos de los pintores griegos Zeuxis y Parrasio.

Ilustración 39. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

[352] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.,* p. 948.

[353] KRIS, Ernst y KURZ Otto: *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 50; 86.

[354] GALERA ANDREU, P. A.: «Pintores nobles…», p. 205.

[355] A propósito de ello, Palomino ofrece una anécdota similar en el caso de Alonso Sánchez Coello: «y así le honró Su Majestad a nuestro Alonso Sánchez con extraordinarias demostraciones en esta corte de Madrid; e hízolo aposentar en unas casas principales junto a el Palacio (sin duda en las que hoy llaman del Tesoro) de donde teniendo el Rey la llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar (que así llamaban entonces en España las batas) solía muchas veces entrar en su casa a deshora, y en ocasión de estar comiendo con su familia Alonso Sánchez; y queriendo levantarse a hacer a Su Magestad la debida reverencia, como a su Rey, les mandaba, se estuviesen quietos, y se entraba a entretener a el obrador. Otras veces le cogía sentado pintando, y llegando quedito por las espaldas, le ponía las manos sobre sus hombros, y queriendo Alonso levantarse a hacer el debido comedimiento, le hacía sentar, y proseguir en su pintura, de que el Rey gustaba mucho». [En] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, pp. 803-804.

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de valorar la veracidad de esta historia sería a través del análisis de la firma de Sebastián Martínez. A pesar de que no contamos con muchas obras rubricadas, las pocas que conocemos suelen alternan las grafías de «*Sebastianus*» y «*Sebast*^{us} *f. giennii.*», las cuales no coinciden con las mencionadas por Palomino. Por otro lado, el hecho de escribir su nombre en latín era un acto consciente por parte de Martínez, al igual que lo hacían otros compañeros de profesión para demostrar su intelectualidad y para buscar el reconocimiento público y social, mientras que la incorporación de su gentilicio era un signo de identificación con su ciudad natal para indicar sus orígenes, al igual que Ribera, quien solía acompañar su firma con las grafías «español» o «hispanus».

Desde el punto de vista artítisco, la técnica de Martínez es empastada, de pinceladas cortas y rápidas en busca de una factura libre y diluida. Este tipo de pintura no era especialmente aceptada por los tratadistas los siglos XVI y XVII, como Vasari o Pacheco, que preferían la pintura basada en el dibujo, siguiendo la tradición florentina que tomaba a Miguel Ángel como gran referente. No obstante, el gusto de Felipe IV era bien distinto, como demostraba su predilección por la obra de Velázquez o Tiziano, que practicaban un lenguaje plástico que se encontraba en la misma línea que la desarrollada por el giennense.

La ausencia de un férreo dibujo en detrimento del protagonismo absoluto de una pincelada matérica, quedó plasmada en la famosa calificación por parte del monarca al decir que la pintura de Sebastián Martínez era «de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino»[356]. Sobre los juicios acerca de esta técnica, no existía un consenso entre los tratadistas del Seiscientos, viviendo un inteso debate al respecto. Para unos, este tipo de pintura era criticada diciendo que era de poco gusto y que había sido realizada de forma natural y despreocupada. Aunque Vasari no se decanta a favor de ella, la elogió al referirse a la pintura de Tiziano porque a su modo de ver «aunque muchos creen que se hacía sin esfuerzo, la verdad es muy diferente, y se engañan quienes así piensan, pues es obvio que esas pinturas han sido retocadas y que se ha vuelto sobre ellas tantas veces con los colores, de forma que es evidente el esfuerzo»[357]. Igualmente, destacó las sensaciones de vida y movimiento que lograba, «y esta técnica, así ejecutada, es juiciosa, bella y formidable, porque logra que las pinturas parezcan vivas y realizadas con gran arte»[358].

Otro de los interrogantes que rodea a Martínez es la ausencia de obras suyas dentro de las Colecciones Reales. Al respecto, Palomino decía haber visto sus cuadros

[356] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[357] «se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s'ingannano; perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fática vi si vede». [En] VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550). Florencia: V. Batelli e compagni, ed. 1845, vol. II, p. 1587.
[358] «e questo modo sì fatto è guidizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte», [En] VASARI, G.: *Op. Cit.*, vol. II, p. 1587.

en algunas casas de particulares madrileños, pero se extrañaba de no haberlos visto en la Corte[359]. A pesar de ello, el inventario del Real Palacio del Buen Retiro, realizado en 1794 indicaba la autoría de Martínez de «una tentación de S.^{n} Ant.^{o} Abad, de vara y tres quartas y media de alto, y dos varas y tres quartas de ancho»[360]. Desconocemos su paradero en la actualidad, aunque también sabemos que el lienzo aparece citado en la documentación referente al secuestro de los bienes de Manuel Godoy[361].

Ilustración 40. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén). **Ilustración 41.** *Radiografía que revela la existencia del dibujo de un caballero subyacente en el lienzo de Santa Catalina*. (Fuente: Benito Navarrete Prieto).

A pesar de que todavía existen muchas incógnitas en torno al cargo de Sebastián Martínez como pintor de Felipe IV, investigadores como Nancarrow y Navarrete Prieto arrojaron una nueva perspectiva sobre este aspecto, al detectar mediante una radiografía el dibujo inacabado de un caballero en el lienzo de *Santa Catalina* del Museo Provincial

[359] El propio Palomino aseguraba que conocía muy bien la pinacoteca de las Colecciones Reales y en busca de una posible explicación argumentó que quizás se debió al poco tiempo que Martínez residió en la Corte. [En] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.,* p. 948.
[360] FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando: *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790. Transcripción*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, t. I, p. 314.
[361] AHN: Consejos. Leg. 17806. Secuestro de los bienes de Manuel Godoy. Caja 1. Entregas de pinturas y otros efectos que existían en el Palacio de Buenavista, correspondientes al rey y a los monasterios de San Jerónimo de Madrid y del Escorial, f. 27 v. [imagen nº 558]. Madrid, 14 de agosto de 1815. Agradezco el hallazgo a Ruben López Conde.

de Jaén[362]. Este boceto no sólo evidencia el conocimiento de los modelos velazqueños, sino que puede ser un buen punto de partida para el estudio de la supuesta presencia de Sebastián Martínez en la Corte. Además en comparación con otras obras anteriores, este cuadro muestra un registro cromático mucho más amplio en el que predominan unas novedosas tonalidades rosáceas y granates para la definición del vestido y de la colgadura respectivamente.

8. Segundas nupcias con Juana de la Peña

Los últimos días de la vida de Sebastián Martínez transcurrieron en la villa de Madrid y estuvieron marcados por unos graves problemas de salud que le hicieron ver próxima su muerte[363]. Ante la imposibilidad de trasladarse a su ciudad natal, el pintor otorgó un poder el 29 de septiembre de 1667 a Francisco de Miranda y Parra, correo mayor de Jaén[364].

La razón para emitir este documento antes de fallecer fue la de contraer segundas nupcias con Juana de la Peña, una joven natural de Bailén que llegó a la casa del pintor cuando contaba con siete años, gracias a la ayuda de su tío Sancho de Miranda. Todo parece indicar que, tras el fallecimiento de su primera mujer, Sebastián Martínez mantuvo una relación con ella, que estuvo cargada de polémica al producirse poco tiempo después de enviudar, pero sobre todo por la considerable diferencia de edad que había entre ambos. A este controvertido episodio debemos sumarle la ambigua situación de la joven dentro de la casa de Martínez, ya que para algunos había sido parte de su servidumbre, aspecto que el pintor quiso desmentir dejando claro en la redacción del poder que nunca la había tenido como criada.

Sebastián Martínez también declaró que tuvo varios hijos con Juana de la Peña, a los cuales quiso reconocer legalmente para honrarlos a ellos y a su madre, puesto que habían sido fruto de una relación fuera del matrimonio, incrementando aún más el escándalo[365]. El número total no parece estar de todo claro, pues según las noticias del pintor fueron tres; aunque para Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso, pudieron ser hasta cuatro o cinco.

[362] NANCARROW, M; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 123. La radiografía fue mostrada públicamente por Benito Navarrete Prieto en la conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010). El propio autor profundiza sobre el tema en el catálogo *Sebastianus. Pintor de Jaén* (en prensa). Agradezco al profesor Navarrete Prieto su cortesía al cedernos la imagen.
[363] CAÑADA QUESADA, R.: «Nuevas noticias…», p. 30; CAPEL MARGARITO, M.: «Pintura dispersa…», pp. 24-25.
[364] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.
[365] «y en ella e tenido diferentes hijos y siempre con el prestexto de honrrarla y al press[te] tengo unos tres». [En] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

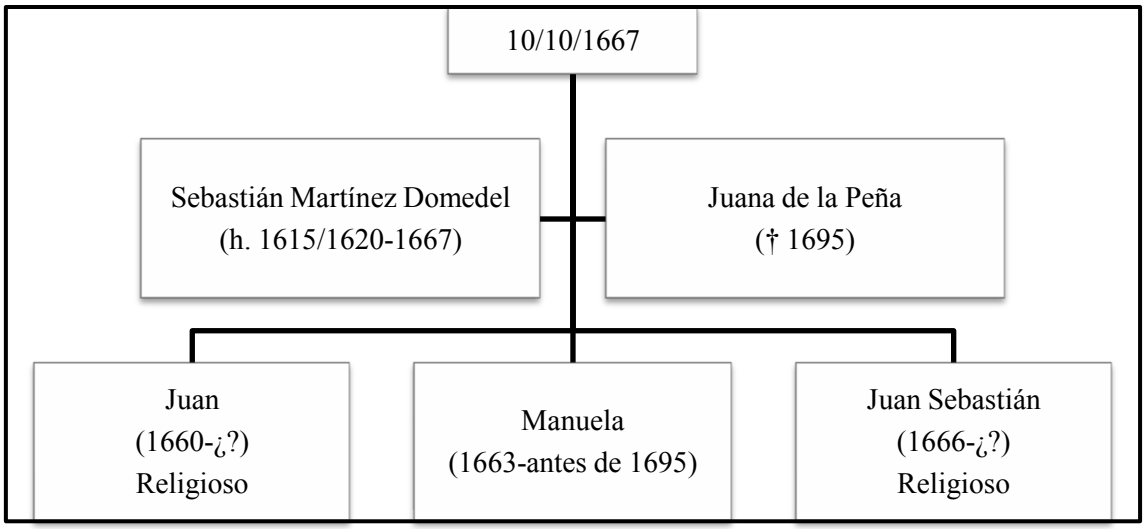


Tabla 5. Genealogía de la familia Martínez de la Peña. (Elaboración propia)

Respecto a sus hijos, el propio pintor nos ofrece información sobre ellos. Juan, el mayor, habría nacido en 1660[366], estando Martínez fuera de Jaén y en ese momento contaría con siete años de edad. Cuando se produjo su alumbramiento, el niño fue dejado en la puerta de una iglesia sin el conocimiento de sus padres con la intención de evitar un escándalo dentro de la ciudad. Juana de la Peña, su madre, lo dio por muerto, hasta que pasados unos años descubrió que estaba vivo y que había sido adoptado por otra familia giennense, intentando recuperarlo aunque sin éxito. Los otros dos, Manuela (1663)[367] y Sebastián (1665)[368], no corrieron la misma suerte y fueron criados sin incidentes por su madre en su vivienda, siendo reconocidos como hijos legítimos.

El 10 de octubre de 1667, Antonio de Torres Bernal 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. Además nos informó de que Sebastián Martínez continuaba en Madrid y que se encontraba «muy gravado de enfermedad de tercianas»[369], corriendo su vida un serio peligro.

Por su parte, Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso de Jaén[370], declaró 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. Además transmitió el deseo del pintor de casarse y que hasta la fecha no lo había hecho porque «solo aguardaba hallar con disposiçion para celebrar el

[366] El 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. Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 – 1669), f. 95v. Jaén, 4 de marzo de 1660.
[367] El 13 de enero de 1663 nació una niña de padres no conocidos en la iglesia de San Ildefonso bautizada como Manuela por el licenciado Lorenzo Ruiz de Quero. Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 – 1669), f. 211v. Jaén, 30 de enero de 1663.
[368] El 20 de diciembre de 1666 nació un niño de padres no conocidos que recibió las aguas bautismales en la iglesia de San Ildefonso, por el licenciado Simón Delgado de Martos y le pusieron por nombre Sebastián. Nuevamente, agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657-1669), f. 362v. Jaén, 24 de diciembre de 1666.
[369] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[370] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

desposorio con ornato y liçençia». Según el clérigo, Sebastián Martínez tenía el deseo de satisfacer a Juana de la Peña y de cumplir con su obligación de honor para legitimar a sus hijos y para cesar con el escándalo que había causado en su parroquia aquella situación de irregularidad ante la Iglesia. Por último, Joseph de Rivas, deán, canónigo de la Santa Iglesia de Jaén, gobernador, provisor y vicario general del Obispado giennense[371] autorizó los autos y el poder, 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.

Ese mismo día, 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[372]. Actuaron como testigos del enlace Antonio de Quesada Monroy, caballero veinticuatro; Simón Delgado de Martos, licenciado y cura de la iglesia; Antonio de Torres Bernal y Pedro Carrillo, éste último procurador del número de la ciudad.

En todo momento Sebastián Martínez mostró su intención y voluntad de honrar a Juana de la Peña, para evitarle todo el deshonor que le había causado, dejándola a ella y a sus hijos como herederos legítimos y para darles una mayor tranquilidad económica. No obstante, además de querer cumplir su promesa de casarse con Juana de la Peña el pintor quería morir en paz para «salir de carga tan pesada»[373].

El enlace matrimonial duró tan solo veinte días a causa del fallecimiento del pintor. Por su parte, Juana de la Peña vivió el resto de su vida en el inmueble de la calle Mesones junto a Diego Martínez Orozco, hijo primogénito de Sebastián Martínez con su primera mujer. Finalmente, falleció en 1695, siendo enterrada el 23 de septiembre de ese año en la iglesia de San Ildefonso[374].

9. Noticias sobre su muerte

Sobre la muerte de Sebastián Martínez, autores como Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez[375], nos informan que dicho acontecimiento tuvo lugar en 1667 en la villa de Madrid. La noticia fue contrastada en 1914 por Vicente Ibáñez al localizar la partida de defunción. El documento indicaba que el pintor residía en el Mesón Nuevo de Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia y que murió el 30 de octubre de 1667 sin dejar testamento, lo cual nos priva de conocer algunos datos relativos a sus últimos años de vida como encargos inacabados, la existencia de una colección de estampas y libros que

[371] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[372] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 8, ff. 378–379. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[373] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.
[374] En la partida de defunción consta 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. [En] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Defunciones, nº 14 (1684-1696), f. 669. Jaén, 23 de agosto de 1695. [En] CAÑADA QUESADA, R.: «Nueva noticias…», p. 30.
[375] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948; PONZ, A.: *Op, Cit.*, t. XVI, p. 196; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 80.

formaron parte de su biblioteca personal u otra serie de posesiones, que serían de gran utilidad para reconstruir aspectos referentes a sus gustos personales y a su formación.

Según el testimonio del prior Juan Francisco de Moya en el expediente matrimonial del segundo matrimonio de Martínez, la causa de su muerte se debió a que el pintor se encontraba «enfermo mui de peligro de tercianas maliciosas»[376]. Estos síntomas de fuertes fiebres se han identificado con la enfermedad de paludismo, una de las principales causas de mortandad durante la Edad Moderna[377].

El cuerpo de Sebastián Martínez fue enterrado en la antigua parroquia de San Andrés con licencia del señor vicario[378], siendo ésta la última referencia conocida sobre la vida del pintor.

Tras su muerte, seguidores como Ambrosio de Valois o Antonio García Reinoso copiaron sus composiciones, convirtiéndose en un referente en la pintura de la ciudad de Jaén durante los últimos años de la centuria del Setecientos y las primeras décadas del siglo XVIII. El artista no llegó a una edad longeva –en torno a unos sesenta años– y por capricho del destino, en 1667 se produjo la muerte de Alonso Cano y tan solo un año después tuvo lugar el fallecimiento de Antonio del Castillo, dos de los pintores más brillantes del Siglo de Oro español, además de las figuras que más influyeron en la obra de Sebastián Martínez Domedel.

[376] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, Legajo 443-A (1665–1668). Jaén, 10 de octubre de 1667.
[377] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 301; PALENCIA CEREZO, J. M.; CAMPO DEL, J.: *Op. Cit*., p. 36.
[378] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», p. 17.

V. ESTILO

> «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»[379].

De esta forma, Antonio Palomino nos presenta a Sebastián Martínez Domedel (1615/1620–1667) en su *Museo pictórico y escala óptica*. A través de este testimonio, el tratadista de Bujalance no sólo elogia a este pintor natural de Jaén sino que además nos proporciona las claves que definen su paleta pictórica.

A priori, estudiar el estilo pictórico del giennense es una labor ardua y complicada, debido al reducido número de obras documentadas que están firmadas y fechadas. A pesar de este inconveniente, en sus cuadros se percibe una enorme calidad que lo acreditan como una figura «fundamental para perfilar el importante foco pictórico que se desarrolla en Jaén, Córdoba y Granada en el segundo tercio del siglo XVII»[380].

Los aspectos técnicos y compositivos de sus lienzos nos hablan de un artista que posee una compleja personalidad artística, configurada en un constante y continuo proceso formativo que comprendió toda su vida. El eclecticismo de su paleta es el principal hándicap en su estudio, pero al mismo tiempo nos revela su inteligencia para enriquecer su propio estilo al asimilar los recursos artísticos ajenos e interpretarlos de forma personal.

En sus inicios el pintor será seducido por las influencias de otros maestros contemporáneos de la pintura, que serán cruciales para asentar las bases de un lenguaje artístico que también estará condicionado por sus viajes a Córdoba y Madrid. Su estilo revela el perfil de un artista de una enorme personalidad que, a causa de la versatilidad de su lenguaje, es difícilmente reconocible, sin embargo a pesar de ello, es poseedor de una excelente técnica, a través de la cual es capaz de plasmar en sus obras unas heterodoxas composiciones que poseen un alto grado de originalidad.

1. Influencia de la pintura naturalista

Al igual que sucede con otros artistas nacidos durante la primera mitad del siglo XVII, Sebastián Martínez es deudor en cuanto a técnica, colorido y composición de los artistas de la pintura naturalista sevillana de la generación anterior desarrollada principalmente por Juan de Roelas, Francisco Herrera “el Viejo” y Franscisco Zurbarán. La asimilación de estas influencias seguramente debió producirse en Córdoba, en donde se desarrolló un interesante foco artístico seducido por las innovaciones estilísticas

[379] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[380] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Álbum Alcubierre…*, p. 249.

procedentes de la ciudad Hispalense. En la ciudad califal fueron introducidas por Juan Luis Zambrano (1598–1639) y José Ruíz de Sarabia (1608–1669) y tuvieron en Antonio del Castillo Saavedra (1616–1668) a su máximo exponente[381]. Esta creciente actividad artística que se desarrolló en Córdoba durante las primeras décadas del Setecientos fue el reclamo de varios pintores giennenses, entre los que se tuvo que encontrar Martínez.

Al igual que Juan de Roelas, Sebastián Martínez desarrolla un correcto dibujo que está supeditado a la riqueza cromática de su paleta. En ella predominan los colores cálidos, que parten de la gradación de gamas terrosas en sus preparaciones, alejándose de los tonos planos y fríos de la tradición tardomanierista de impronta flamenca que imperó en Andalucía hasta finales del siglo XVI y principios del XVII. Sobre todo, apuesta por plasmar en sus lienzos un colorido veneciano que busca el equilibrio y la concordancia con la realidad.

Del mismo modo, su técnica encuentra su referente en la pintura naturalista: su pincelada es empastada para proporcionar diferentes texturas en sus lienzos. Sus enérgicos trazos son sueltos y ligeros, pero a la vez poseen gran precisión para definir personajes, bodegones o paisajes. En el lienzo de la *Virgen de la Esperanza* de la Catedral de Jaén se aprecia perfectamente cómo las anatomías de Adán y Eva están resueltas mediante la vibrante combinación de las manchas de color. Los rostros, manos y pies de ambos personajes y, en especial el vientre de Adán o los senos de Eva, revelan el virtuosismo que atesora Sebastián Martínez para trabajar la pintura al óleo.

Ilustración 42. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia).

[381] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 55-57.

En el caso de los bodegones son buenos ejemplos los libros, pergaminos y demás utensilios de escritorio de los *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén[382], las flores que portan sus ángeles en la *Inmaculada Concepción* (Monasterio de Santa María de Gracia, Córdoba) y en la *Santa Águeda* (Colección Granados), así como las telas y los objetos de guerra dispuestos a los pies del santo en el *Martirio de San Sebastián* (Catedral de Jaén). Sobre todo, destaca el realismo de las frutas que componen el cesto de uvas y granadas del lienzo de *San José y el Niño* del Museo del Prado (Madrid), que está íntimamente conectado con Zurbarán.

Ilustración 43. Sebastián Martínez Domedel, *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Ilustración 44. Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño* (Detalle). Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).

[382] Los lienzos fueron atribuidos a Sebastián Martínez por Benito Navarrete Prieto y Miguel Ángel León Coloma durante la Conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010). Posteriormente León Coloma volvió a defender esta atribución en el Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010). Comparto esta atribución en mi Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión historiográfica en torno a Sebastián Martínez*, defendido públicamente en septiembre de 2011. Felipe Serrano Estrella publicó estos cuadros como atribuidos a Martínez. [En] SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras…*, pp. 162-171.

Ilustración 45. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).

El gusto por los modelos de vigorosas proporciones posee lejanos recuerdos con los planteamientos de Herrera el Viejo. Los rostros de los personajes creados por Martínez son auténticos retratos mundanos tomados directamente del natural, tal y como se observa en el *Santo Tomás* o el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados (Madrid). En ambas obras los santos están caracterizados con unas barbas movidas, unas penetrantes y persuasivas miradas y una gran calidad táctil en la epidermis de unos rostros decrépitos, que exponen sin ningún tipo de rubor las arrugas y los pliegues de la piel. El planteamiento realista que exhibe el pintor giennense humaniza sus modelos, en tanto en cuanto democratiza la imagen sacra para aproximarla al entorno real del fiel.

Ilustración 46. Sebastián Martínez Domedel. *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia).

Ilustración 47. Sebastián Martínez Domedel. *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia).

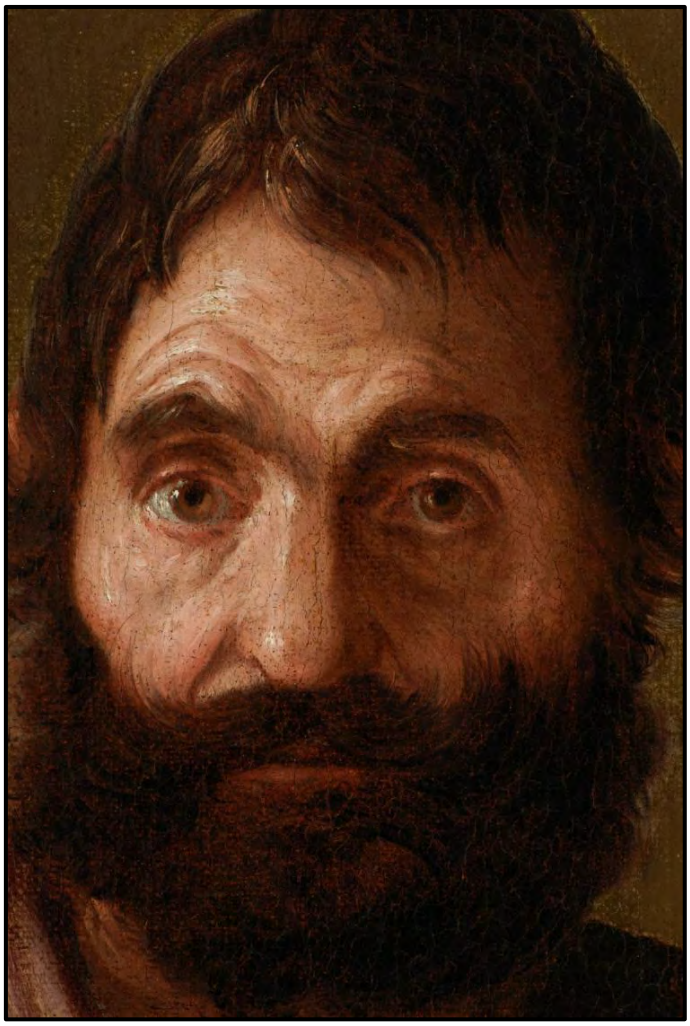


Ilustración 48. Sebastián Martínez Domedel, *San Judas Tadeo* (Detalle). Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados).

Otro de los aspectos derivados de la pintura naturalista es el gusto por las obras de gran formato vertical, en las que tienen lugar aparatosas y movidas composiciones que fueron difundidas por Juan de Roelas en obras como el *Martirio de San Andrés* (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Este tipo de modelos fue rápidamente aceptado por otros artistas, como demostró Juan Luis Zambrano en el *Martirio de San Esteban* de la Catedral de Córdoba. La grandiosidad de estas composiciones era perfecta para ubicar las escenas de martirios, al mostrar al santo rodeado de una multitud de personajes. Sebastián Martínez interpreta estos modelos en su cuadro del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén; la similitud en el planteamiento de este cuadro y el de Juan de Roelas es evidente. Además de inspirarse en esta obra, el pintor giennense repite algunos de sus personajes, como sucede con el niño que consuela a un adulto o con los jinetes a caballo que portan unas banderolas.

Ilustración 49. Juan de Roelas, *Martirio de San Andrés*. Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla). **Ilustración 50.** Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

2. La conexión con Antonio del Castillo

La proximidad entre el pintor giennense y Antonio del Castillo es evidente si comparamos sus obras, si bien la relación entre ambos artistas no está del todo definida[383]. Lázaro Damas detectó en Martínez la influencia del artista cordobés en el

[383] Manuel Capel Margarito propuso que Antonio del Castillo pudo ser el maestro de Sebastián Martínez. [En] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.*, pp. 10-15. Posteriormente, Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto matizaron esta relación señalando que lo más acertado sería considerar a Martínez como un heredero del estilo de

planteamiento de los «tipos humanos, monumentales y expresivos»[384]. Los personajes creados por el giennense se sienten seducidos por el canon grandioso que expone Antonio del Castillo en sus obras y los dota del mismo modo de unas vestimentas de pesadas telas que además potencian su plasticidad escultórica y explotan las propiedades ilusionistas de la pintura.

El ejemplo más significativo lo encontramos en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. A lo largo de toda esta serie, Sebastián Martínez expone en sus santos un canon de vigorosa corporeidad, que está próximo al empleado por Antonio del Castillo para el *San Pedro* y el *San Pablo* que realizó para el Hospital de la Caridad de Córdoba (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba). A diferencia del pintor cordobés las figuras trazadas por el artista giennense son mucho más movidas y barrocas, siguiendo un planteamiento más próximo al que expone Juan de Valdés Leal en el *San Andrés* que ejecutó en 1647 para la iglesia de San Francisco y San Eulogio de Córdoba.

Ilustración 51. Antonio del Castillo Saavedra, *San Pedro*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 52.** Sebastián Martínez Domedel, *San Pedro*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: propia). **Ilustración 53.** Juan de Valdés Leal, *San Andrés*. Iglesia de San Franscisco y San Eulogio de Córdoba (Fuente:https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal#/media/File:Valdes_leal-san_andres-cordoba.jpg).

Sebastián Martínez también se muestra cercano a los modelos de Antonio del Castillo en la caracterización de los santos del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*, conservado en el Palacio Episcopal de Jaén. Para el primero parece inspirarse en un personaje del *Estudio de siete cabezas* (Museo de Bellas Artes de Córdoba)[385], mientras que para el segundo toma como referencia uno de los rostros del *Estudio de ocho cabezas masculinas* (Museo de Bellas Artes de Córdoba).

Antonio del Castillo que con el paso del tiempo evolucionará en busca de un lenguaje personal. [En] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 110-113.

[384] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 308.

[385] Agradezco el hallazgo a Benito Navarrete Prieto.

Ilustración 54. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de siete cabezas* (Detalle). Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 55.** Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia).

Ilustración 56. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de ocho cabezas masculinas* (Detalle). Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 57.** Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia).

Al igual que sucede en la obra de Antonio del Castillo, Martínez transmite la vigorosidad y contundencia de los personajes masculinos a los femeninos. El poderoso canon de la *Virgen de la Esperanza* recuerda a los modelos marianos planteados por Antonio del Castillo en la *Inmaculada* del retablo de Santa Marta de la Catedral de Córdoba y en otra obra homónima localizada en una colección particular[386].

[386] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 228-231.

Ilustración 58. Antonio del Castillo Saavedra, *Inmaculada Concepción.* Retablo de Santa Marta de la S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 228-229). **Ilustración 59.** Antonio del Castillo Saavedra, *Inmaculada Concepción.* Colección particular de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 230-231). **Ilustración 60.** Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza*. Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia).

Otro de los aspectos que comparten ambos artistas es su gusto y fascinación por los animales. A propósito de este aspecto, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) señala que los artistas debían poseer un correcto conocimiento del estudio del natural diciendo que:

> «ha de ser verdadera imitación de tanta variedad de aves y animales, y algunos dellos tan ordinarios en la pintura que es imposible pasar sin ellos; como el caballo, el león, el toro, el águila y otros, de cuyas proporciones y partes habemos dicho atrás; los cuales el diligente Maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos, para las ocasiones que se le pueden ofrecer; porque, por pintar un cordero no pinte, como algunos, un gato, o un perro»[387].

En el caso de Antonio del Castillo se conservan muchos de sus trabajos preparatorios entre los que aparecen las figuras de animales. Del mismo modo, Sebastián Martínez introduce en sus obras algunas imágenes que parecen inspiradas o al menos relacionadas con los modelos del maestro cordobés[388]. En la *Adoración de los pastores* que realizó para el convento del Corpus Christi de Córdoba incorpora unas cabras que guardan gran parentesco con unos apuntes tomados por Antonio del Castillo (conservados en una colección particular)[389]. También aparece un perro en el boceto del *Martirio de San Sebastián*, que se encuentra próximo a otro dibujo del cordobés (Museo de Bellas Artes de Córdoba). Además se podría señalar el paralelismo entre el estudio de Antonio del Castillo sobre unos gallos (Museo de Bellas Artes de Córdoba), con el

[387] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 517.
[388] Benito Navarrete Prieto defendió públicamente esta hipótesis en la conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010)
[389] NAVARRETE PRIETO, B.; GARCÍA DE LA TORRE, F. (coord.): *Op. Cit.*, pp. 576-577.

diseñado por Sebastián Martínez para *Las lágrimas de San Pedro* (Colección madrileña)[390].

Ilustración 61. Antonio del Castillo Saavedra, *Dos cabras montesas.*Colección particular (Fuente: Navarrete Prieto, García de la Torre, 2008, p. 577). **Ilustración 62.** Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).

Ilustración 63. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de un perro.* Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 64.** Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113).

Ilustración 65. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de un gallo y una gallina.* Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). **Ilustración 66.** Sebastián Martínez Domedel, *Las lágrimas de San Pedro*. Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados).

[390] PALENCIA CEREZO, J. M.; CAMPO DEL, J.: *El esplendor del Barroco…*, pp. 150-151.

3. Seducción por la técnica y composiciones de Alonso Cano

Tal y como detectaron Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez otra de las grandes personalidades del siglo XVII que cautivaron al pintor giennense fue Alonso Cano[391]. Al igual que sucede con Antonio del Castillo, la figura del maestro granadino es clave para entender determinados aspectos de su estilo. Sebastián Martínez comparte con Alonso Cano el gusto y la corrección por el dibujo, como demuestra el dominio de una técnica depurada que está caracterizada por un trazo firme y decidido que es esencial en la construcción de los volúmenes de sus personajes.

La presencia del maestro granadino se observa en la configuración de determinadas composiciones de Martínez, como sucede con la *Inmaculada Concepción* que realizó para el convento del Corpus Christi de Córdoba, que deriva directamente del modelo planteado por Alonso Cano para la Catedral de Granada. El pintor giennense repite la forma fusiforme de su cuerpo, el gesto de la mirada y la disposición de las manos a la altura del pecho. Para equilibrar la composición de esta obra Martínez vuelve a recurrir a Alonso Cano al flanquear la figura de María con dos querubines que portan lirios y azucenas, y que parecen seguir al maestro granadino en la *Inmaculada* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.

Ilustración 67. Alonso Cano, *Inmaculada Concepción*. S. I. Catedral de Granada (Fuente: https://albayalde.files.wordpress.com/2008/06/img167.jpg). **Ilustración 68.** Alonso Cano, *Inmaculada Concepción*. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_Cano). **Ilustración 69.** Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).

Además de este caso concreto, en otros lienzos de Martínez se detectan los modelos compositivos introducidos por Cano, como son las escenas que tratan las visiones místicas de santos, en cuyos casos sus composiciones son sencillas y

[391] ANGULO IÑIGUEZ, D.: «Pintura del…», p. 266; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit*, pp. 275-276.

equilibradas. El sentido narrativo de estas obras está marcado por la línea diagonal en sentido ascendente trazada desde el plano inferior, desde donde se encuentra el santo hasta el lugar en el que se localiza la aparición divina. El empleo de esta composición se observa en el *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia)[392], así como en el *San Francisco* y en el *San Jerónimo* que pertenecieron al convento cordobés del Corpus Christi.

Ilustración 70. Alonso Cano, *Lactación de San Bernardo*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 71.** Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco recibiendo la ampolla*. Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piacenza (Fuente: Colegio Alberoni de Piacenza). **Ilustración 72.** Sebastián Martínez Domedel, *San Jerónimo*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Capel Margarito, 1973).

4. El influjo de la obra de José de Ribera

Otra de las figuras clave para definir la sensibilidad de Sebastián Martínez fue José de Ribera. Lázaro Damas señaló esta influencia al detectar la cercanía entre el pintor giennense y el maestro de Xátiva en el modo de abordar las pasiones de los elocuentes rostros de Adán y Eva del lienzo de *La Virgen de la Esperanza* y del *Crucificado* de la Catedral de Jaén, diciendo que están «marcados por un rictus fatal y vociferante, como un eco lejano de los rostros martirizados de Ribera, no siempre resueltos con la misma fuerza expresiva»[393]. En la misma línea se encuentran los semblantes de estupor del *San Jerónimo* y de las *Lágrimas de San Pedro* de la Catedral de Jaén[394].

[392] Giulio Alberoni (1664-1752), primer ministro y consejero de Felipe V, adquirió este lienzo firmado por Martínez y lo sacó de España, tras concluir su mandato entre 1715-1719. En 1735 la obra se encontraba en el Palazzo Alberoni de Roma según consta en un inventario. Carlo Carasi se refiere a esta obra como «un S. Francesco d´Assisi ha scritto sotto: Sebastiano Martinez, del quale non ho trovata contezza» [En] CARASI, C.: *Op. Cit.*, p. 132.
[393] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 309.
[394] La atribución de estas obras fueron defendidas por el profesor Miguel Ángel León Coloma en el Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010) y publicadas en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras…*, pp. 180-185.

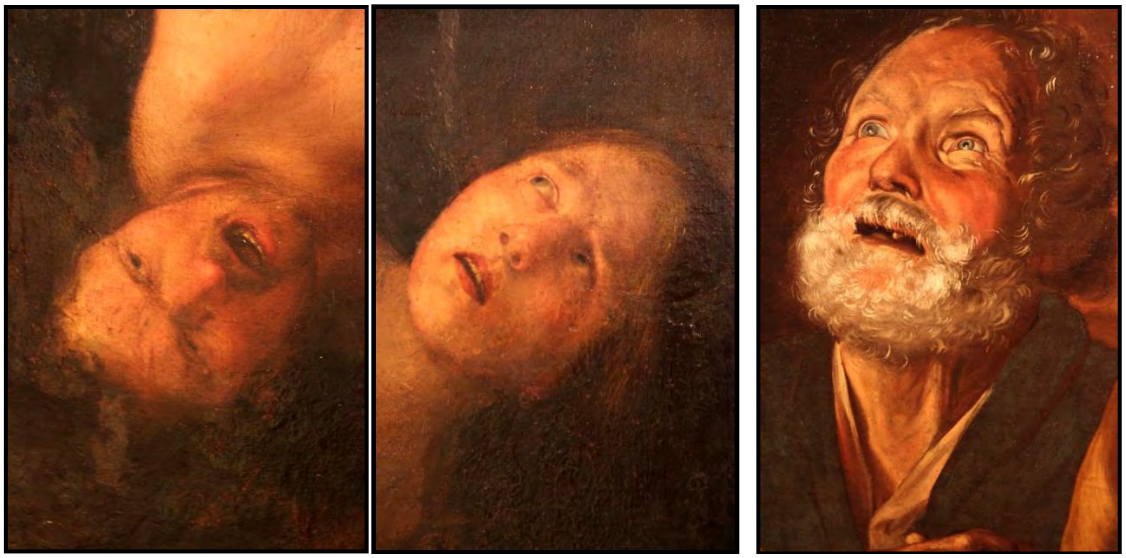


Ilustración 73. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalles). Exposición Permanente de Arte Sacro, S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). **Ilustración 74.** Sebastián Martínez Domedel, *Lágrimas de San Pedro* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro, S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Asimismo, el profesor Miguel Ángel León Coloma perfiló algunos de estos aspectos derivados de José de Ribera que están presentes en la obra del pintor giennense conservada en la Catedral de Jaén[395]. En primer lugar señaló la predilección de ambos artistas por ambientar sus escenas en fondos neutros de preparación terrosa que poseen atmósferas claroscuristas de tendencias tenebrista, con fuertes y violentos contrastes lumínicos planteados por un haz de luz entrecortado. Dentro de la Catedral giennense se observa este aspecto en los lienzos de los *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores. Martínez ejecuta estos cuatro lienzos adoptando unas soluciones similares a las mostradas por Ribera en muchos de sus retratos y en especial en la serie de *Los Cinco Sentidos*; esta misma característica también se halla en el *San José con el Niño* del Museo Nacional del Prado y en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

Ilustración 75. José de Ribera, *Demócrito*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 76.** Sebastián Martínez Domedel, *San Marcos*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: Néstor Prieto Jiménez). **Ilustración 77.** Sebastián Martínez Domedel, *Santiago el Menor*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia).

[395] Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010).

Del mismo modo, el profesor León Coloma detectó otra influencia dentro del lienzo del *Martirio de San Sebastián*. En concreto se refirió a la ubicación en un segundo plano de personajes con rostros expresivos y desencajados que contemplan la crueldad de la escena. Este recurso, además de reforzar el sentido narrativo de la obra, potencia su tensión dramática de un modo similar al que muestra Ribera en obras como *Apolo desollado por Marsias* (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) y el *Martirio de San Felipe* (Museo Nacional del Prado, Madrid).

Ilustración 78. José de Ribera, *Martirio de San Felipe*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 79.** José de Ribera, *Apolo desollando a Marsias*. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles (Fuente: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles). **Ilustración 80.** Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

La presencia de José de Ribera también se aprecia en la introducción de bloques pétreos o restos de arquitecturas para equilibrar muchas de sus composiciones, como se observa en algunos lienzos del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, en concreto en los lienzos de *San Felipe, San Bartolomé* y *San Mateo*.

Ilustración 81. José de Ribera, *San Roque*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 82.** Sebastián Martínez Domedel, *San Simón*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 83.** Sebastián Martínez Domedel, *San Matías*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia).

Por último, Sebastián Martínez comparte el gusto por las posiciones movidas e inestables de los escorzos de sus personajes que el maestro de Xátiva planteó en sus obras, como sucede en los lienzos de la Colegiata de Osuna. Basándose en esta apreciación, Palencia Cerezo ha relacionado con el pintor giennense un lienzo de *San Mateo* y un boceto con el tema de los *Preparativos de la Cruz de San Andrés* que anteriormente fueron atribuidos a Antonio del Castillo[396]. Lo cierto es que las forzadas contorsiones de las figuras de estas obras se decantan por Martínez en detrimento del maestro cordobés que acostumbra a desarrollar unos modelos más rígidos y estáticos.

Ilustración 84. José de Ribera. *San Sebastián*. Colegiata de Osuna (Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Sebasti%C3%A1n,_de_Jos%C3%A9_de_Ribera_(Colegiata_de_Osuna).jpg). **Ilustración 85.** Sebastián Martínez Domedel, *San Mateo*. Colección privada de Barcelona (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 109).

5. Contacto con la pintura madrileña

Según señalaron Palomino y Ceán Bermúdez, los últimos años de la vida de Sebastián Martínez transcurrieron en Madrid desempeñando el cargo de pintor de Felipe IV. Sabemos poco de este periodo aunque el contacto con la escuela y el ambiente pictórico madrileño es evidente en su obra, al aclararse el registro cromático de su paleta, tal y como ocurrió con otros pintores andaluces como Zurbarán, Alonso Cano o Velázquez. Igualmente, esta estancia tuvo que ser muy provechosa para el pintor giennense en tanto en cuanto se vería enriquecido su repertorio de imágenes y de soluciones compositivas tras contemplar las obras de Tiziano, El Greco, Rubens y las de otros grandes artistas que se encontraban en el palacio y en los sitios reales además de las repartidas en los templos y en las casas nobles y señoriales. Pero, sobre todo, debieron causarle gran impacto las que se hallaban en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

La *Santa Catalina* del Museo Provincial de Jaén refleja estas características. La obra sitúa en el centro a la co-patrona de Jaén, siguiendo un «retrato a lo divino»[397] al ataviarla ricamente con una indumentaria anacrónica que parece inspirada en las

[396] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 109-110.
[397] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 212-214.

utilizadas en el siglo XVII; con este recurso, los artistas del Barroco –especialmente Zurbarán con su serie de santas– pretendían hacer más accesibles al público de la época las imágenes religiosas. Para equilibrar la composición utiliza un cortinaje rojo que sirve para ambientar la escena dentro de un espacio interior, al mismo tiempo que indicaba la nobleza del personaje[398]. El colorido y la luz de este lienzo son más amables, alejándose del dramatismo y de los violentos contrastes lumínicos a los que Martínez nos tiene acostumbrados. El cromatismo sonrosado de la vestimenta de la santa centra la atención del cuadro. Los pliegues y las diferentes calidades de los tejidos son insinuados por la aplicación de brillos y veladuras expresados a través de una pincelada suelta y diluida.

Ilustración 86. Francisco Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 87.** Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén).

Tanto la composición general de la obra como el papel predominante de las tonalidades rosáceas evidencian el conocimiento de la pintura madrileña del siglo XVII y cierto paralelismo con algunos de los retratos regios, como sucede con el de *La reina doña Mariana de Austria,* realizado por Velázquez (Museo Nacional del Prado, Madrid) y el de *La infanta Margarita de Austria,* considerado como una de las obras maestras de Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo Nacional del Prado, Madrid). Además de ello, la realización de una radiografía sobre el lienzo reveló la existencia un dibujo inacabado de un caballero en la línea de los modelos velazqueños[399].

[398] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 225-226.
[399] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 123. La radiografía fue mostrada públicamente por Benito Navarrete Prieto en la conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010). El propio autor profundiza sobre el tema en el catálogo *Sebastianus. Pintor de Jaén* (en prensa). Agradezco al profesor Navarrete Prieto su cortesía al cedernos la imagen.

Ilustración 88. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina doña Mariana de Austria*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). **Ilustración 89.** Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina* (Detalle). Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén).

6. Soluciones compositivas aportadas por las fuentes grabadas

El uso de la estampa y el grabado por parte de los artistas andaluces del siglo XVII era una práctica generalizada, por lo que los pintores solían recurrir a ellas en busca de modelos y soluciones que inspirasen las composiciones de sus cuadros, a la vez que enriquecían su repertorio de imágenes[400].

Dentro de la obra de Sebastián Martínez, Lázaro Damas detectó la presencia de las fuentes holandesas del siglo XVI (Hendrick Goltzius y Cornelis Van Haarlem) para la caracterización de los personajes secundarios y de los modelos de las estampas italianas para las figuras principales[401]. En la composición del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén se observa una perfecta combinación entre estas dos fuentes grabadas. En el boceto preparatorio de dicha obra, conservado en una colección particular madrileña, Benito Navarrete Prieto reveló cómo la distribución escenográfica de sus personajes parten del grabado flamenco *La flagelación de Cristo* realizado por Hendrick Goltzius, al igual que su arquitectura, que sería eliminada para la versión de la Catedral buscando con ello una escena mucho más tenebrista y dramática[402]. Otra de las variantes que presenta la obra final es la sustitución de la figura de Cristo por otra mucho más dinámica y expresiva que según Pedro Galera está inspirada en el *San Sebastián* de Guido Reni (Museo Nacional del Prado, Madrid)[403].

[400] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*.
[401] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 308-309.
[402] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 151-152.
[403] GALERA ANDREU, P. A.: *La Catedral de Jaén*. Madrid, Everest, 1983, p. 39.

Ilustración 90. Hendrick Goltzius, *La flagelación de Cristo*. (Fuente: Bartsch, ed. 1978, vol. III, pat. I, p. 199).
Ilustración 91. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113).

Ilustración 92. Guido Reni, *San Sebastián*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).
Ilustración 93. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Al igual que otros muchos pintores andaluces y madrileños de los siglos XVII y XVIII, la obra de Rubens también sedujo a Sebastián Martínez a través de los grabados de Schelte a Bolswert, del mismo modo que lo hicieron otros contemporáneos suyos como Francisco Zurbarán o Antonio del Castillo. Esta influencia se detecta sobre todo en la caracterización y en la disposición de los querubines arqueados hacia atrás que el giennense realiza para su *Inmaculada* del Corpus Christi de Córdoba, ya que en ellos se advierte el uso de modelos tomados directamente de las glorias angelicales que Rubens plantea en dos versiones de la *Asunción de la Virgen*. Martínez Domedel economiza estos recursos reproduciéndolos e incorporando otros serafines en las versiones del Seminario de Jaén, de la Galería Caylus (Madrid) y en el *Milagro de Santa Teresa y Don Gonzalo Ovalle* del convento de Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (Valladolid).

Ilustración 94. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Fuente: http://collections.vam.ac.uk/item/O1156349/the-assumption-of-the-virgin-print-bolswert-schelte/). **Ilustración 95.** Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Detalle). (Fuente: http://collections.vam.ac.uk/item/O1156349/the-assumption-of-the-virgin-print-bolswert-schelte/).

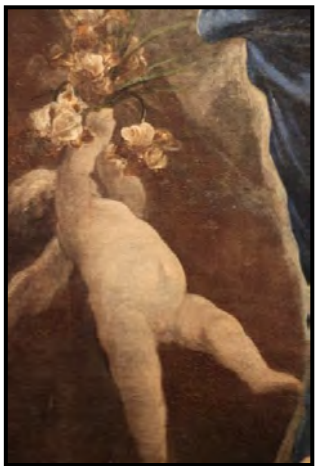
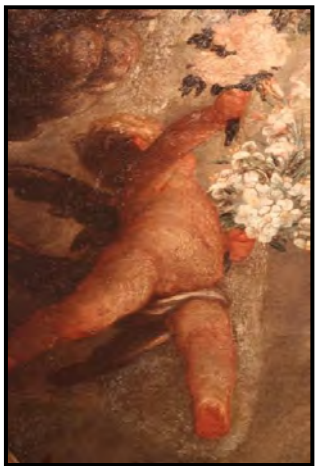



Ilustración 96. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracía de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 97.** Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Seminario de Jaén (Fuente: propia). **Ilustración 98.** Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Galería Caylus (Fuente: Galería Caylus).

Ilustración 99. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Fuente: http://www.invaluable.co.uk/auction-lot/bolswert,-schelte-adams-bolsward-1586-1659-6870-c-7eeb405c2c).
Ilustración 100. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Detalle). (Fuente: Navarrete Prieto, 1998, p. 189). **Ilustración 101.** Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracía de Córdoba (Fuente: propia).

La huella de Rubens también la detectamos en el *Crucificado* de la Catedral de Jaén. En este caso no se trata de una interpretación, dado que existen grandes concomitancias en los rostros de ambos a la hora de resolver la mirada expresiva, la boca entreabierta, al igual que la corona de espinas e incluso el resplandor que emana de su cabeza. Del mismo modo, ambas versiones presentan violentas nubes arremolinadas y un perizoma similar sujetado con una fina cuerda que deja al descubierto una parte de la cadera de Cristo. Sin embargo, la disposición de Cristo en la cruz en el grabado de Schelte a Bolswert se encuentra ligeramente torcida, mientras que Sebastián Martínez opta por presentarlo de frente y usar tres clavos en lugar de cuatro.

Ilustración 102. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Crucificado* (Fuente: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/316180?position=0). **Ilustración 103.** Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado*. Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

La estampa también está presente en la caracterización de santos canonizados en el siglo XVII, como sucede con el *San Francisco Javier* de la Iglesia del Sagrado Corazón de Granada. La larga frente cubierta con pelo negro y la barba menuda del mismo color se inspiran en el grabado de Teodorus Galaeus (Biblioteca Nacional de España, Madrid), que fue publicado antes de la beatificación del santo en 1619, según la descripción que ofreció Manuel Teixeira en 1580 en su *Vida del Bienaventurado Padre Francisco Xavier*.

Ilustración 104. Teodorus Galaeus, *Estampa de beatificación de San Fransico Javier* (Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid). **Ilustración 105.** Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier*. Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).

Por otro lado, Palencia Cerezo ha revelado el uso de las fuentes grabadas en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, al utilizar las estampas de Anton Wierix, según los modelos de Martín de Vos, que fueron editadas en 1585 por Gerard de Jode en el *Tesauro de Historias Sagradas del Antiguo Testamento*[404]. Asimismo apuntó que los casos concretos de *San Mateo* y *San Judas Tadeo* presentan una composición mucho más dinámica que se acercan más a los grabados italianos de Marcantonio Raimondi[405].

También sugirió el empleo de las fuentes italianas para la configuración del ángel que aparece en el *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia), a partir de los modelos de Guercino según los grabados de Simone Cantarini[406]. La estampa el *Ángel de la guarda* de dicho artista, conocido como "il Pesarese"[407], pensamos que pudo servir de inspiración para los personajes de dos obras: por un lado la disposición del niño influye en el *San Juanito* (colección privada)[408], mientras que el querube presenta similitudes con el dibujo del *Ángel liberando a San Pedro* del *Álbum Alcubierre*.

[404] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 373-384.
[405] *Ibídem*, pp. 381-382.
[406] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 107.
[407] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*., p 291.
[408] Agradezco al profesor Navarrete Prieto su cortesía al cedernos la imagen. El propio autor profundiza sobre el tema en el catálogo *Sebastianus. Pintor de Jaén* (en prensa).

Ilustración 106. Simone Cantarini, según modelos de Guerccino, *Ángel de la guarda*. (Fuente: http://www.artnet.com/artists/simone-cantarini/guardian-angel-FklTw828XQQ-twOItmKjQA2). **Ilustración 107.** Sebastián Martínez Domedel, *San Juanito*. Colección particular (Fuente: Benito Navarrete Prieto).

Del mismo modo, la presencia de la estampa italiana está presente en la ambientación de *Los Santos Juanes* de una colección particular madrileña[409]; la similitud entre esta composición y la de otras obras como el *San Juan Bautista* (Museo Provincial de Jaén) y las *Lágrimas de San Pedro* (Colección Granados) apuntan al empleo de imágenes de prefiguración italiana.

El gusto de Sebastián Martínez por los modelos y soluciones compositivas italianas se observa en algunas de sus obras como en *La Virgen de la Esperanza* (Catedral de Jaén) que parece inspirada en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* que realizó Giorgio Vasari para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia. Asimismo, para los dos tríos de ángeles agrupados sobre nubes que se hallan en dicha obra parece recurrir al rompimiento del cielo del grabado *San Antonio y el Niño* de Simone Cantarini[410]. Igualmente existe similitud en el amable planteamiento anatómico del torso de su *Crucificado* (Catedral de Jaén) y el ejecutado por Guido Reni para el Altar Mayor de la Iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma. Los modelos de Reni parecen tener una presencia continua en la caracterización de los personajes del pintor giennense. Uno de los casos más llamativos es el dibujo de la *Virgen con el Niño* del *Álbum Alcubierre*[411], que se encuentra próximo a la versión del pintor italiano (Museum of Art, North Carolina). También se advierte cierto parentesco entre el planteamiento del *San Mateo y el ángel* de una colección particular madrileña[412] y una versión del mismo tema creada por Guido Reni (Museos Vaticanos de Roma).

[409] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 113.
[410] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*., p 291.
[411] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ A. E.: *Op. Cit.*, p. 146, nº 55.
[412] Nancarrow y Navarrete Prieto dieron a conocer esta obra con una atribución que oscilaba entre Sebastián Martínez y Antonio del Castillo. [En] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 113.

A grandes rasgos podemos decir que la obra de Sebastián Martínez transmite una intensa fascinación por la pintura italiana. Únicamente de esta forma se explicaría la caracterización de un personaje secundario del lienzo del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (Palacio Episcopal de Jaén) a partir del retrato del artista florentino Miguel Ángel, según un grabado de Giorgio Ghisi[413].

Ilustración 108. Giorgio Ghisi, *Retrato de Miguel Ángel* (Fuente: BARTSCH, ed. 1978, vol. XXXI, p. 150).
Ilustración 109. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*. Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia)

7. La personalidad de su estilo

Además de todas las influencias que recibió Sebastián Martínez a lo largo de su vida, su paleta posee una serie de rasgos propios que confirman la personalidad versátil, extravagante y heterodoxa de este pintor giennense del siglo XVII.

Sin duda alguna, uno de los aspectos más significativos es su versatilidad para cotejar los influjos de otros maestros contemporáneos. Martínez muestra una gran facilidad para asimilar los recursos externos y destaca por ser un artista inteligente para adaptar su lenguaje en función de las necesidades de cada encargo. El eclecticismo que se detecta en su lenguaje no se limita a copiar literalmente a otros maestros, sino que una vez que el pintor giennense asimila cada una de las licencias, las reinterpreta y les aporta su toque distintivo y personal, como sucede en la *Inmaculada Concepción* que realizó para el convento cordobés del Corpus Christi. A pesar de que en este caso sigue unos modelos que evocan claramente a Alonso Cano, el sello de Martínez se observa en el fondo oscuro de claro semblante tenebrista y en la caracterización de la Virgen, tanto

[413] BARTSCH, Adam Von: *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1978, vol. XXXI, p. 150, nº 71 (414).

en el cabello largo y mojado que cae delante de sus hombros, como en las esquemáticas pero delicadas facciones de su rostro, y sobre todo en los ojos rasgados que encierran una nostálgica mirada. Este modelo femenino será repetido en obras como la *Santa Catalina* (Museo Provincial de Jaén) y la *Santa Águeda* (Colección Granados, Madrid). Tampoco existen dudas en la autoría de los ángeles, que están definidos a través de unas facciones redondeadas y carnosas similares a las planteadas para los querubines de la tabla que protege la reliquia del Santo Rostro de la Catedral de Jaén.

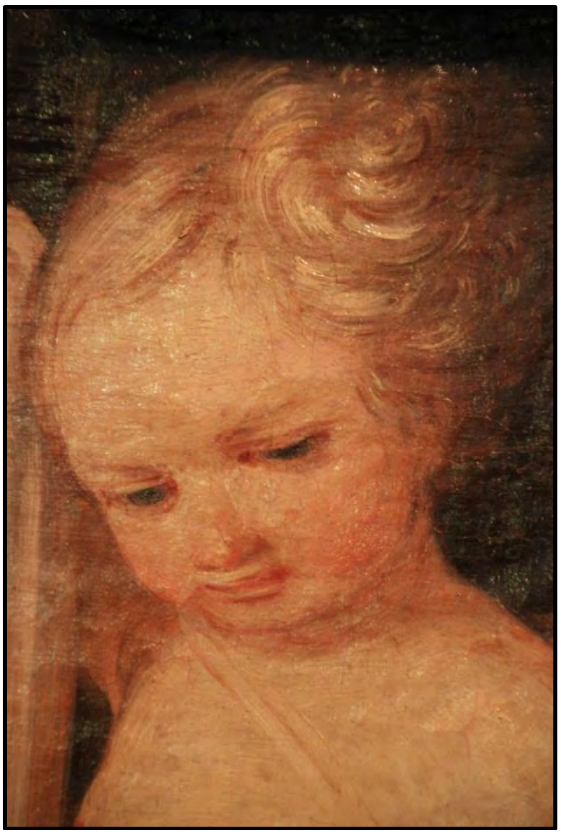


Ilustración 110. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 111.** Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Otro de los rasgos personales de la paleta del pintor giennense es el tratamiento de los tejidos. Las vestimentas de sus personajes suelen ser pesados paños que caen a plomo describiendo unos violentos pliegues. Generalmente suelen acentuarse en el centro para marcar el eje de simetría de la figura e insinuar el volumen de las piernas, como sucede en el *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia) o en el *San Ignacio de Loyola* y el *San Francisco Javier* de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada.

Ilustración 112. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 113.** Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). **Ilustración 114.** Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).

Por otro lado observamos como posee una excelente ejecución técnica que ha sido considerada como «extravagante»[414], atendiendo al testimonio de Palomino. Prácticamente todas las biografías que han sido dedicadas al artista han coincidido en indicar esta característica al referirse al aspecto anieblado que envuelven sus lienzos. Al respecto, el tratadista de Bujalance recoge este aspecto a través del testimonio de Felipe IV que dijo que su obra era «de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado»[415]. La atmósfera que advierte Palomino está causada por la pincelada suelta que practica Martínez, que generalmente suele ser empastada al trabajar directamente sobre las manchas de color, como sucede en las extraordinarias escenas narrativas de los cuadros de santos jesuitas de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada. Del mismo modo, el nerviosismo de sus trazos impide la correcta definición de los contornos de sus figuras, diluyéndose las formas y los volúmenes con las preparaciones terrosas de sus fondos. A pesar de su inclinación por el color, sus composiciones se sustentan sobre un correcto dibujo, tal y como indicó Ceán Bermúdez cuando lo definió como un pintor «correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido»[416].

El virtuosismo en la ejecución de su técnica denota la modernidad de su paleta. Miguel Viribay, reconocido artista y crítico de arte giennense, destacó la personalidad de Martínez al decir que es un pintor que:

---

414 Recogemos el calificativo «extravagante» que utiliza Antonio Palomino cuando define la pintura de Sebastián Martínez, atendiendo al término italiano «stravaganza» con el cual Giorgio Vasari relaciona el buen hacer del artista y su ingenio o la «bella maniera» y no como el capricho del mismo. [En] VASARI, Giorgio: *Op. Cit.*, vol., I, p. 248. Posteriormente Francesco Alberti di Villanuova califica de «stravagante» algo que es «fantastico, sformato, fuori del comune uso». [En] ALBERTI DI VILLANUOVA, Francesco: *Nuovo dizionario italiano-francese, secondo le migliori edizioni d´Alberti, compilato sul gran vocabolario della crusa e sull´ultima edizione di quello dell´accademia francese, Arricchito*, nº 55. Génova-Paris: Ivone Gravier, stampatore-librajo-Luigi Fantin, librajo, quai della vallée, 1810, p. 474.

[415] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.

[416] CEÁN BERMÚDEZ. J. A.: *Op. Cit.*, pp. 80-81.

> «une a la calidez de sus blancos una dominante dorada de tendencia grave, como de matices oxidados, y una sensibilidad excepcional para lograr efectos plásticos, especialmente visibles en las partes más luminosas de sus obras, en las que, en ocasiones, se dejan ver morbideces densamente oleosas que, algo debilitadas, persisten en las áreas de penumbra, consiguiendo un marcado efecto de claroscuro de origen tenebrista procedente de José Ribera»[417].

Durante la restauración del lienzo el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* se tomaron muestras que, tras ser analizadas por el CSIC de Sevilla, han aportado una valiosa información sobre la técnica de Sebastián Martínez al determinar que principalmente maneja unos colores que varían entre marrón, blanco y rojizo, presentando varios estratos. Se supone que jugaría con la combinación de todos ellos para obtener diferentes tonalidades. En la mayoría de las muestras extraídas suelen estar presentes los siguientes estratos: uno interno de color marrón oscuro (25-55 μm), otro intermedio de color rojo (25-30 μm), otro intermedio de color rosado (10-30 μm) y otro más superficial de color blanco (5-10 μm)[418].

Estos datos se pueden cotejar con la información obtenida durante el proceso de restauración del lienzo de *San Lucas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén[419]. En este caso Martínez trabaja a partir de una capa de preparación gruesa, de tonalidad ocre en la que se mezclan pigmentos de origen mineral como calcita, cuarzo y tierras propios del Reino de Jaén, los cuales según Antonio Palomino eran muy demandados entre los pintores y doradores andaluces por su calidad[420]. Sobre esta base aplica una pincelada a través de sucesivas capas, dos o tres hasta conseguir el tono deseado, de ahí el aprovechamiento de la propia capa de preparación para la obtención de tonos y efectos de densidad matérica. Maneja una paleta austera, a la que va añadiendo otros pigmentos minerales u orgánicos para conseguir determinadas tonalidades, como albayalde, negro de huesos, calcita, tierras, hematites y laca roja, que en diferente proporción producen los castaños de las indumentarias y los tonos de las carnaciones; mientras que para los folios y hojas trabaja con un solo pigmento, el albayalde[421].

La iluminación de Martínez está íntimamente conectada con la expuesta por Caravaggio, Ribera o Zurbarán, al plantear una luz artificial focalizada violentamente sobre el rostro de sus personajes para acentuar el dramatismo de sus expresiones. A

---

[417] VIRIBAY ABAD, M.: «Aspectos de la pintura…», pp. 89-90.
[418] *Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)»*. Nº de Expediente: I072814SV23BC. 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 Mª Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y Mª C. Jiménez de Haro (colaboradora).
[419] La restauración fue ejecutada por Néstor Prieto Jiménez (mayo-diciembre de 2012), bajo el patrocinio de la Caja Rural de Jaén. El estudio científico fue realizado por el grupo de trabajo «Estudio de Materiales y Técnicas utilizadas en obras de arte» del Instituto de Ciencia y Materiales de Sevilla (CSIC-US).
[420] «Y se advierte, que el pavonazo rebaxa un grado el albin; y este no se vende en las tiendas, pero se trae de las minas del cobre del reyno de Jaen; y allí, y en toda el Andalucía, tienen de él mucha noticia los pintores, y doradores, y aun se vende con el nombre de Almagre». [En] PALOMINO, A.: Op. Cit., p. 582.
[421] SERRANO ESTRELLA, F. (coord.): *Cien obras…*, pp. 162, 164.

medida que el haz luminoso pierde intensidad crea unos interesantes efectos de claroscuros en donde el pintor demuestra sus buenas dotes al plasmar unas veladuras de gran intensidad. Según Pacheco, el conocimiento sobre la luz y el color era una destreza esencial que debía poseer cualquier pintor, «el color no se puede ver sin luz, por eso es importante que el pintor que aspira a ser excelente coloridor, sea peritísimo en los efectos que hace la luz, cuando da en los colores»[422].

Ilustración 115. Sebastián Martínez Domedel, *San Marcos* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Otro campo a tener en cuenta es la ambientación de los fondos de sus cuadros, pues según Antonio Calvo Castellón su lectura completa el significado de la obra al afirmar que «es imposible captar el contenido de la obra pintada si no se valora el fondo, de igual manera que éste se justifica plenamente conjugándolo con el proyecto iconográfico global»[423]. En el caso de Sebastián Martínez por norma general vemos que suele presentarnos a sus personajes en penumbra en unos «fondos arquitectónicos de interior»[424] que centran la atención del espectador en unas figuras que oscilan entre los límites de la pintura y la escultura siguiendo el concepto de los «santos-estatua»[425] definido por Julián Gállego, como sucede en el *Santo Tomás* (Colección Granados) o en *San José con el Niño* (Museo Nacional del Prado). Así, dentro de esta categoría también situaríamos otras obras en las que aparecen referencias a espacios interiores, como sucede con el cortinaje y el vano que muestra su *Santa Catalina* (Museo Provincial de Jaén), que remarcan el status noble de la santa, la cual fue reina de Alejandría. Otro recurso también lo observamos con la introducción de unos «fondos arqueológicos o de ruinas»[426], a través de los pilares y de las columnas que acompañan a algunos santos del Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba, cuya presencia pretende ennoblecer a la

[422] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 83.
[423] CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provinicial de Granada, 1982, p. 14.
[424] *Ibídem*, pp. 117-121.
[425] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 245-246.
[426] CALVO CASTELLÓN, A.: *Op. Cit.*, pp. 122-124.

escena y al personaje representado. Además, en obras como el *San Juan Bautista* (Museo Provincial de Jaén) o el *Crucificado* (Catedral de Jaén) vemos como Martínez –al igual otros pintores andaluces del siglo XVII– utiliza unos paisajes abiertos con vegetación o «fondos de países»[427], que más que una copia del natural parecen inspirados en alguna fuente grabada y que además de asentar la figura en un contexto físico, busca a través de la luz matizar de un modo realista las gradaciones cromáticas.

Ilustración 116. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). **Ilustración 117.** Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Para Manuel López Pérez, «naturalismo y sencillez» son dos de los rasgos que definen las obras del pintor giennense[428]. A través de estas características sus personajes buscan el equilibrio entre la realidad y lo místico, ya que impregna en sus modelos un alto grado de credibilidad al otorgarles un comedido estudio anatómico y unos rasgos tomados directamente del natural, con la intención de crear unas imágenes accesibles que representen el fervor religioso del periodo post-tridentino y que inciten a la oración. En esta línea se muestran las monumentales figuras que Martínez plantea en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, de tendencia naturalista que recuerda a Antonio del Castillo, Zurbarán e incluso a Francisco Herrera el Viejo. En cambio, en la capacidad persuasiva de sus obras y en el modo de exteriorizar la espiritualidad de sus imágenes se muestra próximo a José de Ribera. Este aspecto lo consigue a través de las profundas y penetrantes miradas de sus personajes. En ellas concentra la carga psicológica de sus lienzos buscando que sus personajes se interrelacionen con el espectador, mediante la creación de ambientes de verdadera tensión emocional, como sucede en el *Santo Tomás* y en el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados.

[427] CALVO CASTELLÓN, A.: *Op. Cit.*, pp. 124-126.
[428] LÓPEZ PÉREZ, M.: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Naturalismo y sencillez…».

Ilustración 118. Sebastián Martínez Domedel, *San Lucas* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). **Ilustración 119.** Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

La sencillez es otra constante en la mayoría de sus composiciones. Sebastián Martínez es un pintor que sabe administrar perfectamente los recursos que expone en sus lienzos para sacarle el máximo beneficio. Se podría decir que es un artista que transmite mucho valiéndose de muy poco, como demuestra la obra *San José con el Niño* del Museo Nacional del Prado, cuyos personajes podrían derivar de la estampa la *Trinidad en la Tierra* de Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens[429]. Aparentemente se trata de una representación familiar de los dos personajes; no obstante, el hecho de introducir un cesto con frutas cambia por completo la percepción de la obra, puesto que las granadas y las uvas ofrecen una lectura secundaria que alude de forma premonitoria a la Pasión de Cristo[430].

Ilustración 120. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Trinidad en la Tierra* (Fuente: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/246002?position=61). **Ilustración 121.** Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).

[429] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit*., p 207. Igualmente este grabado pudo inspirar al cuadro homónimo que pintó Ángelo Nardi para el convento de "las Bernardas" de Jaén.
[430] PORTÚS PÉREZ, Javier: «Sebastián Martínez, *"*San José con el Niño*"*». [En] VV. AA.: *Memoria de Actividades 2009, Museo Nacional del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, pp. 26-28.

En algunos casos se aprecia cómo Martínez tiende a economizar los modelos de sus composiciones. Es frecuente ver repetida la caracterización de un mismo personaje en varias de sus obras como sucede con el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados y el *San Bartolomé* del Palacio Episcopal de Córdoba, o con el *Santo Tomás* de ambas colecciones. Generalmente sus representaciones masculinas poseen unos rasgos muy marcados, como se puede ver en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Sus personajes suelen tener pómulos acentuados, una nariz grande y pronunciadas cuencas de los ojos que potencian la expresividad de su mirada y por norma general el cabello suele tener un aspecto desaliñado y sus barbas suelen ser movidas. También rentabiliza el planteamiento de la Virgen de la *Adoración de los Pastores* y de la *Inmaculada*, de la serie del convento cordobés del Corpus Christi, o el de la *Santa Águeda* de la Colección Granados y la *Santa Catalina* del Museo Provincial de Jaén. En todos ellos repite el mismo modelo que se corresponde con una mujer joven de cabello largo y mirada abstraída, cuyo rostro supuestamente ha sido relacionado por la historiografía con el de Juana de la Peña, su segunda esposa.

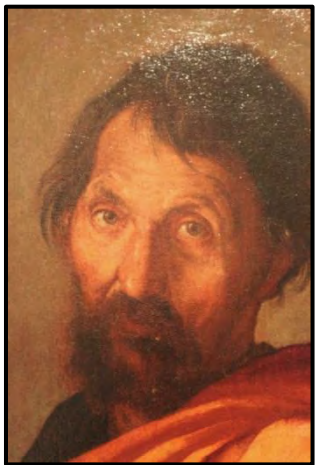


Ilustración 122. Sebastián Martínez Domedel, *Santo Tomás* (Detalle). Escalera del Archivo de la S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 123.** Sebastián Martínez Domedel, *Santo Tomás* (Detalle). Colección Granados (Fuente: propia).

Ilustración 124. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 125.** Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia). **Ilustración 126.** Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Seminario de Jaén (Fuente: propia).

Ilustración 127. Giorgio Vasari, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Iglesia de los santos Apóstoles. (Fuente: https://www.flickr.com/photos/paullew/317787742). **Ilustración 128.** Luis de Vargas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Catedral de Sevilla. (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Vargas#/media/File:Alegor%C3%ADa_de_la_Inmaculada_Concepci%C3%B3n,_de_Luis_de_Vargas_(Altar_de_la_Concepci%C3%B3n_de_la_catedral_de_Sevilla).jpg). **Ilustración 129.** Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).

Por último, la heterodoxa creatividad de Sebastián Martínez se refleja en los valientes e inusuales modelos de sus obras, que se alejan de cualquier planteamiento tradicional. Uno de los ejemplos más llamativos se observa en el diseño de *La Virgen de la Esperanza*, que a pesar de estar inspirado en las composiciones piramidales de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Giorgio Vasari (Iglesia de los Santos Apóstoles, Florencia) y Luis de Vargas (Catedral de Sevilla), está interpretado con una gran personalidad. Asimismo, la originalidad del artista está presente en la construcción del *Martirio de San Sebastián*, a partir del grabado *Cristo atado a la columna* de Hendrick Goltzius y del *San Sebastián* de Guido Reni. Del mismo modo, su idiosincrasia está presente en la iconografía de su *Crucificado,* al captar el dramatismo y la violencia de la expresión de la muerte en el rostro de Cristo, partiendo de los modelos de Guido Reni (Iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma) y Rubens. Su singularidad creativa también se aprecia en el lienzo de *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de la Colección Granados, al plasmar el episodio emocional más álgido de la historia de ambos santos, cuando San Antonio Abad descubre el cuerpo inerte de San Pablo ermitaño. Esta iconografía raramente ha sido tratada dentro de la pintura barroca española, ya que generalmente las versiones de otros artistas solían ser mucho más amables al representarlos conversando o contemplando a un cuervo, que de forma milagrosa, les entrega dos raciones de pan, como sucede en el caso de Velázquez (Museo Nacional del Prado, Madrid).

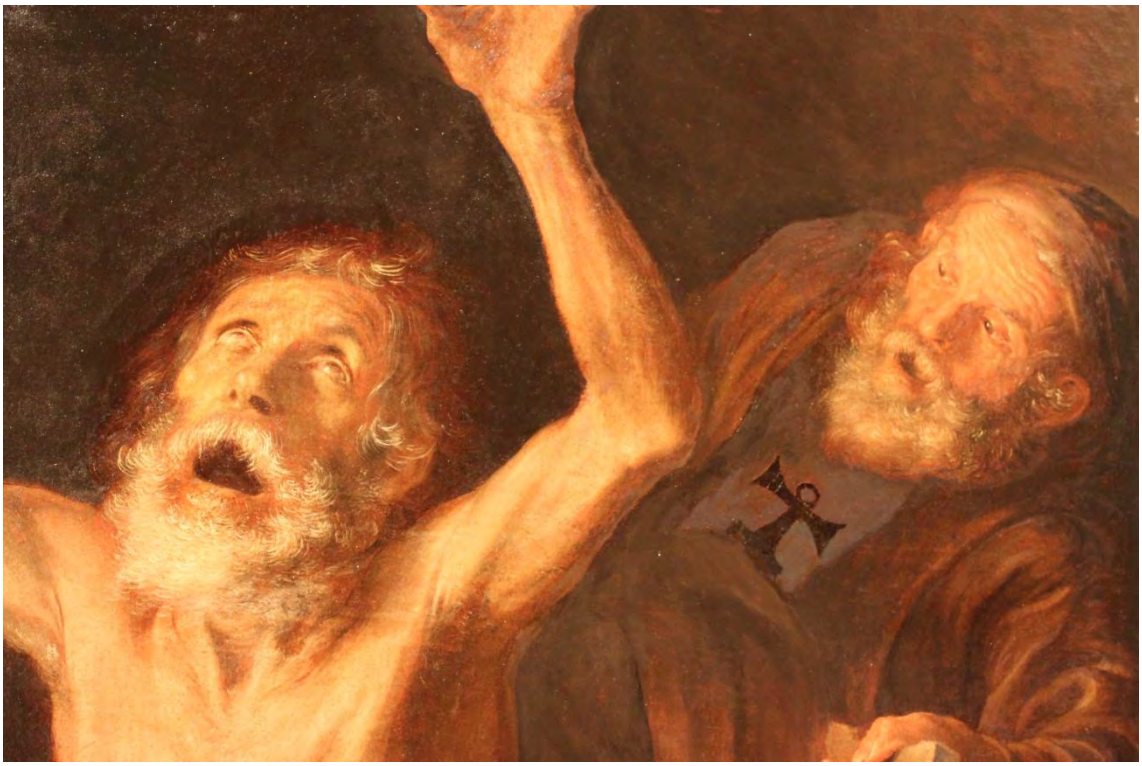


Ilustración 130. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* (Detalle). Colección Granados (Fuente: propia).

Su espíritu inquieto hizo que su producción no se limitara exclusivamente a las obras religiosas. Sabemos a través de Palomino que realizó varias obras a particulares en las que Martínez demostró su buena inclinación hacia los paisajes al afirmar que «hizo también países con excelencia»[431]. Desgraciadamente no se han encontrado estos lienzos en los que trata esta temática de forma exclusiva. Por otro lado Mireur, en su *Dictionnaire des Ventes D´arts,* señala que en 1843 Aguado compró los lienzos *Le marchand de fruits* por 600 francos, *Saint Joseph et l´enfant Jésus* por 40 francos, y *Deux philosophes en méditation,* además de indicar que en 1868 López Cepero adquirió un *Cour intérieure d´une citadelle* por 520 francos[432]. A pesar de esta información tampoco se han podido localizar estas obras, al igual que el lienzo *Ciego pobre con su lazarillo* que Barcia y Pavón cita en su *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*[433].

Recientemente Palencia Cerezo le ha atribuido un *Anciano portando un gallo de pelea* o *Gallero* de la colección García-Montañés[434], que representa a un hombre de edad avanzada con una caracterización a la que nos tiene acostumbrados el pintor giennense. Se trata de una obra de género, un asunto de escasa repercusión en la pintura española del siglo XVII, salvo por algunas obras de Murillo como *Vieja con gallina y cesta de hueveos* (Alte Pinakothek de Múnich) y *Vieja hilandera* (The Hoare Collection, Stourhead), las cuales evocan directamente a modelos de la pintura flamenca como el

[431] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 948.
[432] MIREUR, H.: *Op. Cit.*, t. V (M-P), p. 102.
[433] BARCIA Y PAVÓN, Ángel María: *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*. Madrid, Imprenta de M. Tello. 1911.
[434] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 112-113.

Gallero con cesto de Hendrick Bloemaert (colección particular)[435]. Al ser hasta el momento el único lienzo conocido de temática profana adquiere un papel importante a la hora de profundizar en el estudio de la personalidad artística de Sebastián Martínez, que al igual que su obra, en la actualidad sigue permaneciendo un tanto «anieblada».

8. Apuntes y dibujos

La práctica del dibujo era una actividad frecuente en los pintores andaluces del siglo XVII, sobre la que nos ha llegado un reducido y desigual número de ellos, teniendo algunos casos muy furctíferos, como demuestra la extensa producción de Francisco Herrera "el Viejo", Alonso Cano, Antonio del Castillo o Antonio García Reinoso. Su estudio nos permite profundizar en el conocimiento de la capacidad creativa de cada artista, además de entender de forma detallada el *modus operandi* en la elaboración de algunos cuadros conocidos.

Los pintores barrocos manejaban una rica variedad de técnicas para la elaboración de sus dibujos, siendo la pluma de caña con tinta sepia o parda una de las más usadas, aunque también predominaron los realizados con lápiz y sanguina, e incluso los que combinaban varias de ellas. Como soporte tuvieron una gran difusión los elaborados sobre papel verjurado o los preparados a la aguada, e incluso sobre pergaminos, si bien éste último en menor medida debido a su alto coste.

Su aprendizaje era uno de los primeros ejercicios con los que se iniciaban los aprendices dentro del taller para copiar y familiarizarse con los diseños del maestro, según recomendaban los tratados italianos de Leonardo, Alberti o Vasari. En el caso español, Palomino o Ceán Bermúdez se manifestaron en la misma línea; incluso Francisco Pacheco defendía que su conocimiento y dominio era una parte fundamental en la formación de cualquier artista, «y digo que el debuxo, que son las líneas proporcionadas, era materia sustancial de la pintura»[436]. A través de esta actividad, los pintores tomaban apuntes de bodegones y se habituaban en el conocimiento de las proporciones y de los volúmenes de la anatomía humana de unos modelos que muchas veces eran tomados directamente del natural. En otros casos eran empleados como instrumentos de experimentación de ideas para futuras obras posteriores y según el acabado de sus formas estas composiciones servían para analizar algunos detalles concretos o bien eran el paso previo antes de ser traspasadas al lienzo.

El estudio de la producción gráfica de Sebastián Martínez se presenta aún más complicado que el de su obra pictórica, debido al limitado número de dibujos que tenemos firmados por el giennense. Hasta el momento únicamente disponemos de seis, pareciendo segura su mano sobre el *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden franciscana* de la Kunsthalle de Hamburgo (anteriormente formó parte de la

[435] NAVARRETE, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir): *El joven Murillo*. [cat. exp. 19/09/2009-17/01/2010, Museo de Bellas Artes de Bilbao; 18/02/2010-30/05/2010 Museo de Bellas Artes de Sevilla]. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, pp. 258-267, nº 14 y 15.
[436] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, pp. 81-82.

colección de Ceán Bermudez)[437]. Realizado con pluma y aguda, tinta parda y sanguina sobre pergamino, presenta una factura sencilla en su ejecución; sus trazos, casi esbozados pero con gran determinación, plantean la composición de una escena que nos recuerda a la del lienzo del santo seráfico del convento del Corpus Christi de Córdoba[438], y a la versión que conserva el Colegio Alberoni.

Ilustración 131. Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden franciscana*. Kunsthalle de Hamburgo (Fuente: Hoffmann-Samland, 2014, pp. 68-69). **Ilustración 132.** Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo la redoma de agua.* Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Pérez Lozano, p. 253). **Ilustración 133.** Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo la redoma de agua.*Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piaceza (Fuente: Colegio Alberoni de Piacenza).

Ante tal desconocimiento, Capel Margarito señaló de forma errónea la autoría de Sebastián Martínez sobre dos dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba[439]. El primero es una *Inmaculada Concepción y San Juan de la Cruz* (inv. nº CE0932D), que a pesar de presentar una composición y un estudio de volúmenes que podrían relacionarse con el giennense, parece mucho más acertado relacionarlo con Antonio García Reinoso. En cambio, el segundo es una *Santa Catalina de Alejandría* (inv. nº CE0943D), del que no disponemos de elementos firmes, ni fiables para atribuirlo a ninguna figura concreta de la pintura barroca andaluza del siglo XVII, considerándolo de autor anónimo.

Entre la colección de dibujos conocida como *Álbum Alcubierre,* compilada por Miguel de Espinosa Maldonado (1715-1784), II Conde del Águila, figuran tres relacionados con Sebastián Martínez, en concreto una *Virgen y santos adorando a la Santísma Trinidad*, una *Virgen con el Niño* y un *Ángel que libera a San Pedro*.[440] A

[437] HOFFMANN-SAMLAND, Jens (coord.): *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* [cat. exp. 30/10/2014-08/02/2015, Museo Nacional del Prado]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 68-69.
[438] CAPEL MARGARITO, M.: «Pintura dispersa…», p. 29. Anteriormente este dibujo fue citado por Augusto L. Mayer. [En] MAYER, Augusto L.: «La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 28, nº 3. Madrid: Sociedad española de excursiones, 1920, p. 134.
[439] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit*. pp. 50-53.
[440] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Álbum Alcubierre…,* pp. 144-147, cat. nº 54-56.

pesar de estar firmados, existen serias dudas a la hora de confirmar su autoría, sobre todo si lo cotejamos con el conservado en la Kunsthalle de Hamburgo.

De todos ellos, solamente parece estar algo más clara su factura en el primer dibujo, en el que encontramos ciertas concomitancias con el estilo de Antonio García Reinoso. Técnicamente está realizado con lápiz negro, plumilla y tinta sobre papel verjurado. Respecto a su iconografía, creemos más acertado denominarlo como la *Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana*, tras analizar sus personajes y sus atributos. La obra tuvo que ser encargada para los mercedarios, con la intención de destacar los valores de la orden de la Merced, al glorificar su fundación y recordar el vínculo de sus votos con los franciscanos.

Ilustración 134. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana. Álbum Alcubierre* (Fuente: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, pp. 144-145).

Por otro lado, los otros dos dibujos, *Virgen con el Niño* y *Ángel que libera a San Pedro*, presentan unos registros diferentes y versátiles tanto en su factura como en su técnica, impidiendo por el momento relacionarlos de forma segura a Sebastián Martínez.

Junto a estos dibujos, también debemos de tener presente la reciente atribución de un *Estudio de cinco cabezas y una oreja* y de un *San Andrés* que se encuentran en la Gallerie degli Uffizi (Florencia)[441]. Los modelos que aparecen en ambos, se muestran

[441] NAVARRETE PRIETO, B.; GARCÍA DE LA TORRE, F. (coord.): *Op. Cit.*, p. 429; NAVARRETE PRIETO, Benito; ALONSO MORAL, Roberto: *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* [cat. exp. 12/05/2016-

próximos al estilo de Sebastián Martínez, presentando además ciertas similitudes en los semblantes de los rostros de algunos de los personajes del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

Ilustración 135. Sebastián Martínez Domedel (atribuido), *Estudio de cinco cabezas y una oreja*. Gallerie degli Uffizi, Florencia (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 370). **Ilustración 136.** Sebastián Martínez Domedel (atribuido), *San Andrés*. Gallerie degli Uffizi, Florencia (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 369).

24/07/2016, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando]. Madrid: Fundación Mafre, 2016, pp. 369-370, nº 238 y 239.

VI. CATÁLOGO DE OBRAS

El presente catálogo reúne todas las obras autógrafas conocidas de Sebastián Martínez. Junto a ellas también se incluyen algunas atribuciones que, previamente a ser aceptadas, han sido sometidas a un riguroso estudio comparativo con los lienzos que están firmados o documentados.

Una vez recopiladas, ante la falta de obras documentadas se han ordenado siguiendo un criterio iconográfico que ha sido estructurado de la siguiente forma:

- Obras pertenecientes a retablos o conjuntos y grupos de dos o tres obras pertenecientes a ciclos o series.
- Episodios del Antigo Testamento
- Vida de Cristo
- Temas Marianos
- Santos
- Temática profana
- Dibujos
- Obras citadas por las fuentes y no identificadas
- Atribuciones rechazadas

Para ofrecer un amplio y detallado conocimiento de todas ellas, cada obra está precedida de una ficha técnica que recoge el título, la técnica de ejecución, el soporte, las medidas, la ubicación actual, la procedencia, una relación bibliográfica y su participación en exposiciones. Asimismo se incluye una detallada descripción que contiene aspectos relativos a la iconografía, la influencia que ejercen los grabados u otros artistas en la composición, así como las características propias e innovaciones de la paleta de Sebastián Martínez.

En todo momento se ha intentado estudiar la obra directamente, valorando *in situ* aspectos como la técnica o el estado de conservación. En cambio, cuando no ha sido posible el estudio directo, se ha realizado a través de las fotografías proporcionadas por otros trabajos de investigación.

PINTURAS DEL CONVENTO DE SANTA MARÍA DE GRACIA DE CÓRDOBA

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVII, pp. 64-65; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 636; López Pérez, 1967b, p. 17; Valverde Madrid, 1962, pp. 17-16; Angulo Iñiguez, 1971, p. 266; Capel Margarito, 1973, pp. 17-21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Moreno Mendoza (ed.), 1987, p. 60; VV. AA., 1989, p. 172; Lázaro Damas, 1994, p. 312; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Capel Margarito, 1999, pp. 32-36; Viribay Abad, 2000a, t. VI, pp. 1492-1493; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 30; Palencia Cerezo, 2011, p. 104.

Entre el patrimonio artístico del convento dominico del Corpus Christi de Córdoba se encontraban cuatro lienzos pintados por Sebastián Martínez en torno a 1640-1650[442]. Además de poseer una gran calidad técnica, estos cuadros revelan los rasgos que definen la paleta de este artista giennense.

En 1724 Antonio Palomino se refirió a ellos diciendo que eran «cosa excelente» y destacó que todos ellos mostraban «la eminencia y capricho de su autor»[443]. El testimonio del tratadista cordobés, además de ofrecer los títulos y una breve descripción de los cuadros, también indicaba la ubicación que ocupaban en la iglesia del convento dominico durante las primeras décadas del siglo XVIII:

> «el uno es de la Concepción Purísima, y está en el altar mayor al lado del Evangelio; y en su correspondencia hay otro de San Francisco de Asís, cuando el Ángel le significó la pureza que debía tener el sacerdote, en la diafanidad de la redoma de agua. Otro del Nacimiento de Cristo Señor nuestro sobre la puerta de la sacristía; es un lienzo muy caprichoso, y pintado como de día. El otro es de San Jerónimo en la penitencia, muy flaco y consumido»[444].

Cuando Antonio Ponz visitó la ciudad de Córdoba a finales del siglo XVIII también se detuvo en contemplar y elogiar la calidad de estos cuadros, indicando que seguían en el mismo lugar que citó Antonio Palomino[445].

No obstante, en 1992 con motivo de la conversión del convento en la sede de la Fundación Antonio Gala, tres de los cuatro lienzos fueron trasladados al monasterio cordobés de Santa María de Gracia, lugar en donde se encuentran en la actualidad; mientras que el *San Jerónimo* fue vendido y permanece en paradero desconocido. Ese mismo año los giennenses Cerezo Moreno y Talavera Linares restauraron tres de los cuatro lienzos, descubriendo en dicha intervención la firma del pintor en la *Inmaculada* y en el *San Francisco*[446].

[442] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», p. 252.
[443] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 948.
[444] *Ibídem.*
[445] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVII, pp. 64-65.
[446] VIRIBAY ABAD, M.: *Op. Cit.*, t. VI, pp. 1487-1493.

1. Adoración de los pastores

Óleo sobre lienzo, 225 x 190 cm.
Córdoba, Monasterio de Santa María de Gracia

Procedencia: Convento dominico del Corpus Christi de Córdoba hasta 1992.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVII, pp. 64-65; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 636; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Capel Margarito, 1973, pp. 17-21; Lázaro Damas, 1994, p. 312; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Capel Margarito, 1999, pp. 32-36; Viribay Abad, 2000a, t. VI, pp. 1492-1493; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 30; Palencia Cerezo, 2011, p. 104.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

Tradicionalmente la historiografía denominó la iconografía de esta obra como una *Natividad*, sin embargo Pérez Lozano la rectificó, señalando con buen criterio que en realidad este episodio responde al tema de la *Adoración de los pastores*[447]. Dicho argumento está respaldado por las descripciones ofrecidas tanto por el *Evangelio de San Lucas*[448], como por la *Leyenda Dorada*[449].

El lienzo muestra una escena íntima en el interior de un pesebre. La composición se distribuye en torno a Jesús recién nacido, acompañado por la atenta mirada de San José y de María. El Niño desprende una luz radiante que evidencia su naturaleza divina, basándose en la tradición iconográfica de ambientar el pesebre en un nocturno, como sucede en Correggio o en la pintura veneciana de Tiziano o Jacopo Bassano. La Virgen, que posee un rostro y una vestimenta similar a la de la *Inmaculada* de la misma serie, aparta un paño blanco con un sutil y cuidadoso gesto para mostrar al Divino Infante a los pastores que se reúnen a su alrededor. Estos personajes alternan diferentes expresiones de ternura en sus rostros, en los cuales están representadas las tres edades del hombre. La ubicación en el primer término de una pastora con un niño produce un efecto de profundidad a la escena, al intercalar el azul y el blanco de su vestimenta con la de la Virgen. El interés naturalista se observa en el cesto y las cerámicas del bodegón.

En la iluminación se mezclan magistralmente la luz blanca divina que emana el Niño con la luminosidad natural del nocturno que penetra en el interior por la ventana del pesebre. La introducción de tres cabras, con mayor protagonismo que la mula y el buey, demuestra la extravagante personalidad pictórica del pintor giennense, tal y como señaló Palomino. Según Navarrete Prieto (Jaén, 27/05/2010) estos animales se muestran próximos a los planteados por Antonio del Castillo en sus dibujos. Anteriormente Capel Margarito detectó la influencia del pintor cordobés por la similitud en los modelos empleados para la pareja de ancianos y para el delicado gesto de la Virgen cogiendo el paño del niño, en su versión de la *Adoración de los Pastores*[450] (Museo de Bellas Artes de Málaga, inv. nº 655). A pesar de estas influencias, se trata de un lienzo dotado de una gran calidad que refleja la heterodoxa personalidad creativa de Sebastián Martínez.

[447] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», pp. 256-257.
[448] Lucas, 2, 15-21.
[449] VORÁGINE, Jacobo: *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, ed. 1987, t. I, p. 56.
[450] CAPEL MARGARITO, M.: «Pintura dispersa…», pp. 18-19.

2. San Francisco de Asís recibiendo la redoma de agua

Óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm.
Firmado en el ángulo inferior derecho: «*+/ Sebastianus*»
Córdoba, Monasterio de Santa María de Gracia

Procedencia: Convento dominico del Corpus Christi de Córdoba hasta 1992.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVII, pp. 64-65; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Capel Margarito, 1973, pp. 17-21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Lázaro Damas, 1994, p. 312; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Capel Margarito, 1999, pp. 32-36; Viribay Abad, 2000a, t. VI, pp. 1492-1493; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 30; Palencia Cerezo, 2011, p. 104; Hoffmann-Samland, 2014, p. 68.

Este lienzo firmado por Sebastián Martínez también perteneció a la serie del convento cordobés del Corpus Christi. Representa la visión mística que tuvo San Francisco de Asís al ser sorprendido por un ángel que le ofrecía una redoma llena de agua límpida.

El Santo viste el austero sayal franciscano, sujeto a la altura de la cintura por un cíngulo con tres nudos, que aluden a los votos de pobreza, castidad y obediencia propios de la orden. Tanto el episodio, como el aspecto barbado del santo y su expresión angustiada son licencias iconografías formuladas tras el Concilio de Trento[451]. Siguiendo la tradición, sus manos y pies muestran los estigmas de Cristo, producidos tras contemplar la visión de un serafín o del propio Jesucristo, según las diferentes versiones[452]. En la zona superior se presenta ante San Francisco un ángel a través de un sutil rompimiento de cielo, mostrándole una redoma de agua que simboliza la pureza del sacerdocio, e indicándole que dedique su vida a la oración. Por su parte el mensajero de Dios posee aspecto juvenil y viste unos ropajes que, a pesar de la pesadez que transmiten, revolotean libremente en el aire.

En esta obra Sebastián Martínez despliega el virtuosismo de su paleta tanto en el uso del color como en el empleo de la luz. Como nota general predominan los tonos terrosos graduados con blancos para crear los volúmenes de las rocas y definir los pliegues del hábito franciscano. Igualmente, se recrea en reproducir la calidad táctil de la vestimenta de los personajes y acredita una excelente copia del natural en los cristalinos reflejos del agua de la redoma. Por otro lado, el dramatismo de la diagonal que describe el cuerpo de San Francisco y la expresividad de su rostro, al dirigir la mirada hacia la redoma de agua, se encuentran próximos a los planteados posteriormente por Juan de Valdés Leal en la versión que realizó de *San Francisco recibiendo la ampolla de agua* (Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. nº DJ0922P). La similitud que se detecta en la fisionomía de ambos santos revela el posible empleo de la misma estampa por parte de los dos artistas.

[451] RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, ed. 1996, t. II, vol. III, pp. 558-561.
[452] *Ibídem*, t. II, vol. III, p. 556.

3. Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «*+/ Sebastianus*»
Córdoba, Monasterio de Santa María de Gracia

Procedencia: Convento dominico del Corpus Christi de Córdoba hasta 1992.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVII**,** pp. 64-65; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 636; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Angulo Iñiguez, 1971, p. 266; Capel Margarito, 1971, p. 39; Capel Margarito, 1973, pp. 17-21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Moreno Mendoza (ed.), 1987, p. 60; Pérez Sánchez, ed. 2010, pp. 275-276; Lázaro Damas, 1994, p. 312; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Capel Margarito, 1999, pp. 32-36; Viribay Abad, 2000a, t. VI, p. 1492-1493; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 30; Palencia Cerezo, 2011, p. 104; Mantas Fernández, 2013, p. 395.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

Este cuadro de la serie cordobesa del Corpus Christi aborda uno de los temas de mayor difusión en la pintura andaluza del siglo XVII. La iconografía de la Inmaculada Concepción plasma la visión de la *Mulier amicta sole,* descrita en el Apocalipsis[453], a partir de las premisas marcadas por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) de representar a la Virgen como una hermosa niña de aspecto juvenil, vestida con túnica blanca y manto azul, y apoyada sobre una luna con las puntas hacia abajo[454].

Para su ejecución, Pérez Sánchez reveló la influencia que ejercieron los modelos propuestos por Alonso Cano[455]: la forma fusiforme del cuerpo, así como el modo de resolver el rostro y de disponer las manos derivan directamente de la versión que realizó para la Catedral de Granada. Por otro lado, el empleo de un rompimiento de cielo saturado de vaporosas cabezas de querubines que coronan a la Virgen y la forma de equilibrar la composición a través de dos ángeles que portan lirios y azucenas, como símbolos de la pureza y la virginidad de María, se muestran próximos a la versión del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.

Aunque la influencia canesca es evidente, el pintor giennense supo interpretar esta iconografía con gran personalidad, como demuestran los pesados paños de la vestimenta de la Virgen, que caen a plomo creando las fuertes y violentas líneas de sus pliegues. Otro de los rasgos característicos son los cabellos mojados que rodean su rostro, siendo este recurso repetido en otros de sus personajes femeninos. En cambio, la fisionomía y los escorzos de los angelitos parecen inspirarse en las estampas de la *Asunción* de Schelte a Bolswert sobre obra de Rubens, siendo estos modelos repetidos en otras obras como la *Inmaculada* del Seminario Diocesano de Jaén o en el *Milagro de Santa Teresa* del Convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (Valladolid). Del mismo modo el uso de la luz y del color es otra nota predominante de este lienzo por el empleo de los brillantes tonos azules y blancos del manto y la túnica, en contraste con la tonalidad apagada del fondo. A pesar de su notable factura, el cuadro presenta los arrepentimientos del brazo y el abdomen del ángel de la derecha.

[453] Apocalipsis, 12, 1-2.
[454] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, pp. 576-577.
[455] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.*, pp. 275-276.

4. San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio final

Óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «*+/ Sebastianus*»
Colección privada (no localizado)

Procedencia: Convento dominico del Corpus Christi de Córdoba hasta 1992.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVII**,** pp. 64-65; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Capel Margarito, 1973, pp. 17-21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Lázaro Damas, 1994, p. 312; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Capel Margarito, 1999, pp. 32-36; Viribay Abad, 2000a, t. VI, pp. 1492-1493; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; 123; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 30; Palencia Cerezo, 2011, p. 104.

La primitiva serie del Corpus Christi cordobés se completa con este cuadro de *San Jerónimo* en penitencia, del cual Antonio Palomino destacó la representación del santo, diciendo que era «muy flaco y consumido»[456].

Desafortunadamente en la actualidad este lienzo se encuentra en paradero desconocido puesto que, según el testimonio de Nancarrow y Navarrete Prieto, las monjas del propio convento vendieron el cuadro a un anticuario de Madrid y que a la postre fue expuesto en un stand de Feriarte[457]. Hoy en día conocemos la obra gracias a las reproducciones fotográficas existentes: en primer lugar Capel Margarito, ofreció una imagen en blanco y negro y posteriormente Pérez Lozano la reprodujo a color, aunque recortando sus dimensiones originales[458].

El lienzo retrata a uno de los cuatro Padres de la Iglesia cuando fue sorprendido, pluma en mano, por el sonido de la trompeta del Juicio Final, mientras traducía al latín las *Sagradas Escrituras*. El santo está recostado sobre una roca dirigiendo la mirada al cielo, adoptando una acentuada diagonal en sentido opuesto a la descrita por el San Francisco. Siguiendo a las descripciones de la *Leyenda Dorada*[459] Martínez representa al secretario del papa Dámaso semidesnudo, mostrando la tirantez y sequedad de la piel renegrida, de un cuerpo que acusa una extremada delgadez tanto en su torso, como en sus brazos. Únicamente está ataviado por un paño de pureza blanco y un manto púrpura que cubre una de sus piernas. Su rostro está marcado por unos protuberantes pómulos y una pequeña barba movida próxima a los modelos de Antonio del Castillo.

Por las composiciones y medidas de los lienzos que integran esta serie, Pérez Lozano propuso que pudieron ser confeccionados para ser ubicados en un retablo[460]. De ser así la *Natividad* –por sus mayores dimensiones– se encontraría en el piso central, mientras que el *San Francisco* y el *San Jerónimo* se ubicarían a ambos lados dirigiendo la mirada a la zona más elevada de la arquitectura del supuesto retablo, en donde se hallaría la *Inmaculada*.

[456] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 948.
[457] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.,* p. 123.
[458] CAPEL MARGARITO, M.: «Pintura dispersa…», pp. 9-25; PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», p. 254.
[459] VORÁGINE, J: *Op. Cit.*, II, p. 632.
[460] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», p. 252-253.

APOSTOLADO DEL MUSEO DIOCESANO DE CÓRDOBA

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, p. 252; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

José María Palencia Cerezo relacionó los lienzos del *Apostolado* del Museo Diocesano de Córdoba con Sebastián Martínez, tras estudiar la firma «*Sebastianus*» existente en dos de ellos e identificar sus características técnicas y compositivas[461].

Hasta hace poco tiempo esta serie –necesitada de una restauración urgente– se encontraba repartida entre el museo, el Palacio Episcopal cordobés, el Seminario y la Mezquita-Catedral. No obstante, tras la clausura temporal del Museo en 2007, todos los cuadros que integran este *Apostolado* se localizan dispersos entre la Escalera del Archivo de la Catedral y la Sala del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba.

Posiblemente este *Apostolado* es el que Antonio Ponz dijo que pertenecía al canónigo cordobés D. Francisco José Villadres[462], aunque tampoco podemos descartar que se trate del que Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez citaban que se hallaba en el patio de la Compañía de Jesús de Jaén y que posteriormente fueron mencionados en 1688 en el testamento de D. Diego Fernández de Moya Cachiprieto, caballero de la orden de Calatrava y veinticuatro de la ciudad de Jaén[463].

Como antecedente directo a este *Apostolado*, Palencia Cerezo propuso el realizado por Pablo Legot en 1647 para el Palacio Arzobispal de Sevilla a partir de estampas de Raimondi[464]. Para este caso concreto, detectó la influencia de los grabados de Antón Wierix, según modelos de Martín de Vos, editados por Gerard de Jode en 1585 en el *Tesauro de Historias Sagradas del Antiguo Testamento*[465]. Sin embargo, otras referencias podrían haber sido las versiones realizadas por Zurbarán en torno a 1633 (Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa) y la ejecutada, con colaboración de su taller, entre 1634 y 1637 (Sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena), pues en ambos casos detectamos fuertes concomitancias compositivas en el uso de potentes figuras de cuerpo entero vestidas con voluminosos ropajes que buscan persuadir al fiel.

En su conjunto la calidad de las obras es desigual, sin embargo la plasticidad que atesora este *Apostolado* debió causar gran admiración, tal y como demuestran las copias que realizó fray Jerónimo Espinosa en 1767. Al no estar localizados todos los lienzos realizados por Sebastián Martínez estas reproducciones adquieren gran importancia, ya que gracias a ellas podemos conocer como debieron ser los cuadros de San Juan Evangelista y San Pablo realizados por el pintor giennense.

[461] PALENCIA CEREZO, J. M.: «En busca de "Sebastianus"…».
[462] PONZ, A: *Op. Cit.*, t. XVII, p. 149.
[463] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 312-313.
[464] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 377.
[465] *Ibídem*, pp. 377-384.

5. San Pedro

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «*+/ Sebastianus*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Museo Diocesano de Córdoba, Sala III.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, p. 252; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

El estilo pictórico desplegado en este lienzo, así como el descubrimiento de su firma, han sido los factores determinantes para relacionar a Sebastián Martínez con el *Apostolado* del Museo Diocesano de Córdoba[466].

El cuadro muestra a San Pedro de cuerpo entero sobre un fondo neutro de tonalidades terrosas. Posee el aspecto de una persona de avanzada edad, de constitución alta y corpulenta. Su cabello y barba son de aspecto canoso, resueltos con pinceladas cortas y sueltas. Presenta una melancólica mirada dirigida hacia el espectador, tal y como sucede en la mayoría de los personajes salidos de la paleta del pintor giennense. Está ataviado como un apóstol, vistiendo una túnica azul, acompañado de unas calzas y un manto rojizo recogido sobre uno de sus hombros. Muestra los pies desnudos, sin sandalias, siguiendo la recomendación de Pacheco según los testimonios de San Jerónimo, San Gregorio Nacianceno y San Buenaventura[467]. Las pesadas telas de su indumentaria potencia la monumentalidad de la figura del apóstol, de forma similar al *San Pedro* y *San Pablo* de Antonio del Castillo (Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. nº CE2093P y nº CE2094P) y al *San Andrés* que Juan Valdés Leal realizó en 1647 para la iglesia cordobesa de San Francisco. Según Palencia Cerezo la composición de este apóstol está influenciada por la estampa de Gerard de Jode[468], aunque para Galera Andreu el modelo podría derivar directamente de la efigie homónima que se localiza en el retablo de San Pedro de Osma de la Sala Capitular de la S. I. Catedral de Jaén[469].

Para identificar a San Pedro, Martínez lo representa portando dos llaves en su mano derecha: una es de oro y la otra de plata, para simbolizar el poder que Cristo le entregó para absolver y excomulgar los pecados de la humanidad[470]; mientras que en la otra sostiene un libro abierto que le acredita como conocedor de la palabra de Dios[471].

Dentro del mismo Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba se encuentra la copia de este *San Pedro* realizada por fray Jerónimo Espinosa.

---

[466] RAYA RAYA, M. A.: *Op. Cit.*, pp. 50-51.
[467] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, pp. 667-668.
[468] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 377-378.
[469] Hipótesis defendida en la conferencia «*Sebastián Martínez, el pintor de "capricho peregrino"».* (Jaén, 13/03/2013).
[470] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 50-51.
[471] HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos* [Introducción de Kenneth Clark, versión española de Jesús Fernández Zulaica]. Madrid: Alianza, ed. 1987, p. 197.

6. San Andrés

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Andreas*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Palacio Episcopal de Córdoba, Pasillo frente a Salón Social.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

San Andrés está representado de cuerpo entero en un espacio abierto de superficie rocosa. Como telón de fondo se aprecia un paisaje iluminado por la luz crepuscular, cuyo cromatismo es frecuente en Martínez. Viste un manto ocre recogido con su brazo derecho y una túnica blanca rosácea sujetada a la altura de la cintura, cuyas telas son pesadas y describen unos marcados y angulosos pliegues en su caída.

Al igual que en los otros lienzos que componen esta serie, el naturalismo está presente en el modo de resolver los rasgos anatómicos del apóstol. Así, en este caso concreto, el pintor presta especial atención en la expresiva mirada de San Andrés buscando el contacto con el Altísimo. En la misma línea se encuentran la forma de resolver sus pies y la zona del torso que deja al descubierto.

En su mano izquierda porta por atributo un pez, recordando el episodio en el cual él y su hermano Pedro fueron llamados por Cristo para que fueran sus discípulos cuando les dijo: «seguidme y os haré pescadores de hombres»[472]. Con su otra mano agarra una cruz en forma de aspa, en donde fue atado durante su martirio en Patras, en el Peloponeso[473]. La forma de presentarla por parte del apóstol potencia la sensación de profundidad y sirve para marcar una violenta diagonal en la composición del lienzo.

Aunque este San Andrés se inspira en la estampa homónima del *Tesauro de Historias Sagradas del Antiguo Testamento* de Gerad de Jode, Sebastián Martínez introdujo algunas variaciones con respecto al original, al sustituir el libro por un pez y modificar la disposición el cuerpo y la cabeza[474].

Existe una copia realizada por Fray Jerónimo Espinosa (1767), que se ubica en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba. Se trata de una versión mucho más pobre en su planteamiento al renunciar al espacio exterior planteado por Sebastián Martínez. Además presenta algunas alteraciones respecto a la del pintor giennense al invertir la posición y la mirada del Apóstol, pero también al sostener el pez con la misma mano que la cruz e incluir un libro en la otra.

[472] Mateo, 4, 19; Marcos, 1, 17.
[473] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, pp. 32-34.
[474] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 378-379.

7. Santiago el Menor

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho «*S. jacobus minor*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Museo Diocesano de Córdoba, Sala III.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

Sebastián Martínez crea una imponente figura de Santiago el Menor que llama poderosamente la atención por su expresiva y persuasiva puesta en escena que recrea el concepto de los «santos-estatua»[475] con la intención de acentuar las propiedades ilusionistas de la pintura. Sin embargo, la rigidez de esta monumental imagen de concepción escultórica se ve alterada por las diagonales que crean la apertura de sus brazos y sus piernas, con la intención de transmitir al espectador cierta sensación de humanidad el personaje.

En esta ocasión como telón de fondo tras el apóstol se ubica un espacio neutro iluminado por un haz de luz entrecortado, en clave tenebrista, de características similares a los que emplea José de Ribera en algunos de sus retratos. Según Palencia Cerezo[476] este violento claroscuro artificial que focaliza su rostro parece inspirado en grabados italianos y se utiliza para acentuar el semblante dramático del santo expresado a través de la mirada ensimismada y de la boca entreabierta. Al mismo tiempo se advierte una preocupación naturalista a la hora de resolver sus facciones físicas, así como el aspecto de la barba; todo ello elaborado con unas pinceladas cortas y sueltas que tienen como base una paleta que maneja un austero registro cromático. Basándose en el testimonio de la *Leyenda Dorada* en su mano derecha muestra un bastón largo y curvado, relacionado con su martirio, ya que con ese instrumento fue golpeado en la cabeza por un batanero con tal ímpetu que le hizo saltar los sesos[477].

Al igual que en los otros lienzos, en este caso el que fuera el primer obispo de Jerusalén está ataviado con un manto púrpura que cae sobre los hombros y una túnica rojiza sujetada por un cíngulo blanco a la altura de la cintura. En ambos casos se transmite perfectamente la calidad táctil de las telas y de sus pliegues, descritos a través de unas líneas acentuadas y unas fuertes veladuras.

Se conserva una copia realizada por fray Jerónimo Espinosa en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba que sigue fielmente las pautas marcadas por la obra original.

[475] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 245-246.
[476] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Marínez y el Apostolado…», p. 380.
[477] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t, I., pp. 281-282.

8. San Felipe

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Philipus*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Museo Diocesano de Córdoba, Escalera Blanca.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

San Felipe está representado casi de perfil, caracterizado como un anciano siguiendo fielmente las recomendaciones de Pacheco[478]. Su frente está despejada y su escaso cabello es canoso como su barba. Tras él se un aprecia espacio abierto en el que se ubica un pequeño bloque de piedra que además de equilibrar la composición sirve para dejar caer el manto del apóstol, quien también porta una túnica blanca sujetada por un cíngulo a la altura de la cintura, de tal forma que crea un marcado pliegue de calidad escultórica en la zona central del atuendo.

La apertura de las nubes del ángulo superior izquierdo permite iluminar el lienzo, al mismo tiempo que enfatiza la expresión del rostro del apóstol. Precisamente San Felipe dirige su mirada hacia la pequeña cruz latina que sostiene con su mano izquierda, la cual hace referencia al martirio de este apóstol, quien fue crucificado y lapidado cruelmente por sus verdugos en la ciudad de Hierápolis[479]. Como sucede en los otros casos de esta misma serie, los acentuados y huesudos pómulos de la cara, así como las manos y los pies son una clara apuesta por la pintura naturalista.

Según Palencia Cerezo esta obra deriva directamente de la estampa de Antón Wierix, publicada por Gerard de Jode[480]. No obstante la versión de Sebastián Martínez es una obra mucho más dramática al separar el brazo derecho del cuerpo.

Fray Jerónimo Espinosa (1767) realizó una copia de este lienzo que se localiza provisionalmente en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba. Esta interpretación posterior es fiel al original, salvo en el color del manto.

[478] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 674.
[479] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, p. 277.
[480] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 380-381.

S. Philippus

9. San Mateo

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Matheus.*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Museo Diocesano de Córdoba, Escalera Blanca.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

En esta ocasión, San Mateo describe un valiente escorzo que parece inspirado en la estampa del *San Tadeo* de Marcantonio Raimondi[481]. El apóstol aparece ambientado en un espacio interior en el que se aprecian los restos de una arquitectura insinuada a través de un enorme pilar pétreo situado tras la figura de San Mateo, que además de ser un recurso decorativo sirve para compensar y para ennoblecer la composición[482].

Sorprende la naturalidad del pintor giennense a la hora de captar el momento en el que San Mateo vuelve su mirada y la dirige al espectador tras ser interrumpido en la redacción de su Evangelio, siendo éste uno de los recursos más repetidos dentro de su producción. Respondiendo a su condición de evangelista, porta una pluma en su mano derecha y un libro apoyado en su pierna flexionada. Además de estos atributos, encima del peldaño de piedra sobre el que el santo apoya su pierna izquierda, se hallan otro libro y una escuadra.

A través del giro del cuerpo y del modo de doblar la pierna, Sebastián Martínez define de un modo realista la dinámica caída de las telas de la túnica y del manto, en donde están presentes unos característicos y volumétricos pliegues salidos de su paleta. Como tónica predominante en el resto de los lienzos que forman este Apostolado la perspectiva naturalista se concentra en la verosímil descripción anatómica de la piel y de los músculos del rostro, pies y manos de San Mateo.

Existe una copia de fray Jerónimo Espinosa ubicada en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba, que reproduce fielmente la obra del pintor giennense.

[481] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», pp. 381-382.
[482] CALVO CASTELLÓN, A.: *Op. Cit.*, pp. 122-124.

10.San Simón

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Simon*».
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Palacio Episcopal de Córdoba, Ante Salón Social.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

Sebastián Martínez concibe la figura de San Simón de cuerpo entero, ubicada en primer término, sobre un fondo neutro. Cubre su cuerpo con una túnica verde cubierta por un manto rojizo que se anuda en su cintura y que cae por su hombro izquierdo describiendo de forma natural unos pliegues muy pronunciados. Ambas prendas poseen una fuerte concepción escultórica que sirven para enfatizar la corporeidad y el aplomo del santo. Junto al apóstol el pintor giennense sitúa un bloque pétreo para equilibrar la composición del lienzo, del mismo modo que hace en otros cuadros de esta serie.

Según Palencia Cerezo esta imagen procede de la estampa de Antón Wierix aunque, como advierte el investigador, la interpretación de Sebastián Martínez presenta ligeras variaciones al eliminar el libro de su mano izquierda para que, en su lugar, el santo agarre el manto con la intención de mostrar sus pies[483]; al poseer uno de ellos ligeramente adelantado, se intenta romper la concepción frontal del retrato. Mientras que con su otra mano porta un serrucho[484], pues fue cruelmente despedazado con ese instrumento durante su martirio[485].

Al igual que sucede con los otros lienzos de este *Apostolado*, Sebastián Martínez caracteriza al santo con unos rasgos realistas que parecen tomados directamente del natural. En concreto posee una blanca barba movida, pómulos marcados y unas profundas cuencas de los ojos que potencian la carga psicológica de su melancólica mirada. Estos rasgos recuerdan bastante a los modelos planteados en el *Estudio de Cinco cabezas de ancianos y una oreja* (Gabinetto disegni e stampe della Galleria degli Uffizi, Florencia, inv. nº 7030S), que recientemente ha sido relacionado con el pintor giennense[486].

Este San Simón fue reproducido íntegramente en el siglo XVIII por fray Jerónimo Espinosa en un lienzo que se localiza en la Escalera del Archivo de la Catedral de Córdoba.

[483] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 382.
[484] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 226-227.
[485] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. II, p. 686-687.
[486] NAVARRETE PRIETO, B.; GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Op. Cit.*, p. 429.

11.San Matías

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Matias*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Palacio Episcopal de Córdoba, Ante Salón Social.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

San Matías posee una corpulenta figura dotada de gran dinamismo al disponer su pie izquierdo ligeramente adelantado, fingiendo el deambular del apóstol. Su retrato está cargado de un fuerte contenido dramático que se observa tanto en el modo de acomodar los brazos cruzados a la altura del pecho, como en la forma de resolver la expresión del rostro al elevar su mirada al cielo, mientras deja la boca entreabierta. En su mano izquierda empuña un hacha[487] porque, según la tradición del santo, durante su martirio fue apedreado y después decapitado[488]. Para Palencia Cerezo el modelo de este San Matías está tomado directamente de la estampa de homónima de Gerard de Jode[489].

El apóstol está ataviado con un manto de tonos marrones y con una túnica rosácea fijada a la altura de la cintura por un cíngulo, cuyos ropajes se caracterizan por poseer una fuerte concepción escultórica y por los pliegues cortantes que describen la caída de ambas prendas.

En el rostro de San Matías, Sebastián Martínez vuelve a exhibir los principios de la pintura naturalista, que lo acreditan como un excelente retratista. Especialmente llaman la atención la expresión contenida de la mirada melancólica del santo y el perfecto estudio anatómico de los pies y de las manos que seguramente fue tomado de un modelo real de la calle.

Para este caso concreto, el pintor giennense abandona el fondo tenebrista que esboza en otros lienzos en detrimento de un espacio abierto presidido por una arquitectura clásica compuesta por los restos de un arco de medio punto. A la derecha de San Matías se ubica un bloque pétreo y sobre él reposa un manto que favorece la conexión entre el apóstol y el espacio que lo rodea.

Existe una copia de este San Matías, fechado y firmado en 1767 por Fray Jerónimo Espinosa, que se halla en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba. La obra sigue el modelo planteado por Sebastián Martínez, aunque presenta una serie de cambios que modifican la concepción original.

[487] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 376-378.
[488] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, p. 184
[489] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 382.

12.San Judas Tadeo

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Judas.*»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Procedencia: Seminario Diocesano de Córdoba, Pasillo de la Secretaría del Obispo.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

San Judas Tadeo exhibe una concepción serena y tranquila que deriva de las estampas de Marcantonio Raimondi[490], aunque lo cierto es que el planteamiento pausado de esta obra contrasta con el dinamismo que se observa en el resto de lienzos que forman parte de este *Apostolado*.

En esta ocasión la escena transcurre en un espacio interior que está tenuemente iluminado. En el primer término el pintor presenta la portentosa figura del santo concentrado en la lectura del libro que sostiene, mientras que en el fondo se aprecia una columna que descansa sobre un enorme pilar cuadrado. El apóstol porta un manto amarillento sobre su túnica, que cubre únicamente uno de sus hombros, al mismo tiempo que está recogido con su mano izquierda a la altura de la cintura, con la intención de dejar al descubierto sus pies, que son resueltos con gran realismo. En la caída de estas telas se describen de forma natural unos pliegues cortantes de fuerte concepción escultórica. Además del libro, San Judas Tadeo lleva en sus manos una escuadra, siendo este atributo algo inusual ya que por norma general el santo suele llevar una maza, una espada, un hacha o incluso una alabarda, que ofrecen información sobre su martirio[491].

El rostro del apóstol, en clave naturalista, evidencia los rasgos característicos de los modelos masculinos que suele emplear el pintor giennense en sus obras, al mostrar a un hombre de avanzada edad, con nariz aguileña, pómulos pronunciados y cabello desaliñado; el vello que define la barba está resuelto a través de unas pinceladas cortas y nerviosas.

Existe una copia de este lienzo realizada por Fray Jerónimo Espinosa ubicada en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba. Esta versión no es fidedigna, ya que su composición presenta bastantes alteraciones si la comparamos con la obra de Sebastián Martínez.

[490] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 382.
[491] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV.

13.San Bartolomé

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*S. Bartholom*[*e*]»
Córdoba, Palacio Episcopal, Salón del Trono (provisional)

Provisional: Museo Diocesano de Córdoba, Sala V.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

En esta ocasión Sebastián Martínez crea una obra cargada de una fuerte carga psicológica a través de la profunda mirada de un apóstol que no deja indiferente a quien lo contempla. San Bartolomé está situado en un espacio abierto rodeado por una arquitectura clásica en estado ruinoso, cuya introducción pretende dignificar a la escena y al personaje[492]. Tras los restos del arco salpicados con restos de vegetación se aprecia un paisaje iluminado por una luz crepuscular elaborada a partir de la preparación terrosa y un registro cromático característico de la paleta del pintor giennense.

El apóstol adopta un ligero contraposto al apoyar su brazo sobre un bloque de piedra y flexionar una de sus piernas para dejar descansar su brazo derecho. Su mano diestra muestra el cuchillo, al ser un instrumento relacionado con su martirio puesto que fue desollado por orden del rey Astiajes por convertir al cristianismo a muchos de sus vasallos[493]. Cubre su cuerpo una túnica rojiza y un manto blanco agarrado por su cintura que cae sutilmente por uno de sus hombros y gracias a la posición que adopta su cuerpo, las telas de su indumentaria se tensan en algunas zonas, mientras que en otras caen describiendo unos interesantes pliegues tubulares.

El aspecto físico de San Bartolomé exhibe la voluntad de aproximación realista que tiene Sebastián Martínez. El aspecto desaliñado de su barba y sus penetrantes ojos, están tratados con un acentuado naturalismo que humaniza sus imágenes, para hacerlas más accesibles y cercanas a la sociedad del siglo XVII. Esta tendencia será una constante, pues el pintor giennense tiende a economizar sus recursos tomados del natural, al repetir sus modelos en la composición de otras obras como sucede en el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados.

Relacionado con este San Bartolomé existe una obra homónima de fray Jerónimo Espinosa en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba que presenta las mismas características que la versión de Sebastián Martínez.

[492] CALVO CASTELLÓN, A.: *Op. Cit.*, pp. 122-124.
[493] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. II, pp. 524-527.

14.Santiago el Mayor

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo «*+/ Sebastianus*» y en el ángulo superior derecho: «*S. Jacobus maior*»
Córdoba, Catedral, Escalera del Archivo.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

Para Santiago el Mayor, Martínez Domedel presenta al apóstol de cuerpo entero sobre un fondo neutro que está iluminado por una tenue y dramática luz, cuya ausencia de espacio sirve para centrar la atención del fiel. Su paleta describe a un personaje de gran apariencia que es alto, corpulento y que está ataviado con unos ropajes de pesadas telas. Se observa cierto dinamismo al disponer uno de los pies del santo ligeramente adelantado, simulando que se encuentra caminando. Del mismo modo, la inclinación del bordón proyecta una diagonal al frente, rompiendo la frontalidad y firmeza del retrato, además de aportar cierta sensación de profundidad. Para Palencia Cerezo, este lienzo deriva de la estampa de Gerard de Jode, aunque introduce algunas variaciones, al alterar la posición del cayado y sustituir el libro de su mano derecha por una espada[494].

El rostro de Santiago el Mayor es un buen exponente de la pintura naturalista, al describir con gran realismo a un hombre de edad avanzada, de frente arrugada, larga cabellera de tonos castaños y una barba cerrada del mismo color. Sobre todo destaca la impactante e intensa mirada de ojos azules que se proyecta al frente en busca de la complicidad del espectador. Igualmente, los pies y las manos del apóstol también reflejan un correcto estudio anatómico. Dentro del retrato únicamente es inverosímil el vuelo del manto, que desafía la caída de la tela, con la intención de mostrar el bordón con mayor claridad.

Este lienzo reúne algunos atributos que corresponden a diferentes tipos iconográficos del santo. El hecho de mostrar al personaje descalzo y vistiendo una túnica, cubierta por un manto blanco, revelan su condición de apóstol. Por otro lado, y siguiendo la tradición del siglo XIII a causa de la influencia de la peregrinación a Santiago de Compostela, porta una esclavina, un sombrero de ala ancha, un bordón y posee la cruz de la Orden de Santiago en el manto, que lo acreditan como peregrino; mientras que, por otro lado, la espada que sostiene en su mano derecha ofrece información sobre su martirio ya que según la tradición fue decapitado por orden de Herodes Agripa[495].

Al igual que sucede con los otros lienzos del Apostolado, fray Jerónimo Espinosa realizó una versión exacta de este *Santiago el Mayor,* que en la actualidad se encuentra en las Escaleras del Archivo la Catedral de Córdoba.

[494] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 379.
[495] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 175-176.

15.Santo Tomás

Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm.
Ángulo superior derecho: «*Santothomas.*»
Córdoba, Catedral, Escalera del Archivo

Procedencia: Seminario Diocesano de Córdoba, Pasillo de la Secretaría del Obispo.

Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVII, p. 149; Raya Raya, 1986, pp. 50-51; Palencia Cerezo, 1989; Pérez Lozano, 1997, pp. 251-257; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 101; Palencia Cerezo, 2009c, pp. 373-384; Palencia Cerezo, 2011, p. 106.

Santo Tomás está representado de cuerpo entero girando su cabeza a través de un sutil movimiento para dirigir su mirada hacia el frente. Viste una túnica verde y un manto anaranjado en el que se describen unos pliegues cortantes que le otorgan una mayor corporeidad al apóstol. Para romper con la frontalidad del retrato, el santo apoya su pie derecho sobre un escalón y flexiona su brazo izquierdo para descansar un libro sobre su cintura, creando de esta forma un ligero contraposto. Igualmente, con la intención de compensar la sensación de inestabilidad, agarra enérgicamente con su mano derecha una lanza dispuesta verticalmente, descargando sobre ella el peso de su cuerpo. Además de un recurso compositivo, también es uno de sus atributos iconográficos, puesto que fue martirizado con este instrumento en la India cuando se encontraba predicando[496].

En esta ocasión Sebastián Martínez vuelve a ofrecer un magnífico y expresivo rostro que focaliza la atención del cuadro a través de una mirada dotada de una profunda carga psicológica. Tanto la grandilocuencia del gesto, como las arrugas del rostro y el aspecto desaliñado del cabello denotan que el pintor utilizó un modelo tomado directamente del natural, el cual fue reaprovechado para el *Santo Tomás* de la Colección Granados, repitiendo el tema y la composición pero variando ligeramente el formato al ser representado en este otro caso hasta la cintura. Según Palencia Cerezo, la figura del apóstol habría sido tomada de la estampa de Gerard de Jode, aunque también adviertió que la versión de Sebastián Martínez era mucho más rígida[497].

Como telón de fondo el pintor giennense emplea el característico fondo neutro de tonos rojizos que aisla al personaje de cualquier contexto, aunque en esta ocasión emerge el pilar de una arquitectura de esa mística y teatral atmósfera.

Al igual que sucede con los otros cuadros del Apostolado, este Santo Tomás fue reproducido por fray Jerónimo Espinosa y en la actualidad se localiza en el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Córdoba.

[496] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, p. 271.
[497] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 379.

S. S. homas.

PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 28 de septiembre de 1660; Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, pp. 27-29; Ponz, 1772-1794, t. XVI, pp. 180-181; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Romero de Torres, 1913, t. I, pp. 181 y 184; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 168-170; Capel Margarito, 1971, pp. 35; 43; Galera Andreu, 1983, p. 31-32; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, pp. 79-82; Capel Margarito, 1999, pp. 16-19; Ulierte Vázquez, 1986, pp. 82-86; Aragón Moriana, 2002, p. 43-76; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 206; 207; Galera Andreu, 2009a, pp. 85; 179; Higueras Maldonado, 2009, p. 79; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177; Serrano Estrella, 2012k, pp. 30-32.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, coincidiendo con la fase constructiva de la Catedral de Jaén llevada a cabo por Juan de Aranda Salazar, el cabildo catedralicio decidió «refrescar» el retablo existente en la Capilla Mayor para adecuarlo a los nuevos gustos estéticos del momento. En la intervención se reaprovechó la estructura y las esculturas realizadas por Sebastián de Solís (1602-1605), que posteriormente fueron doradas y policromadas en 1610 por Cristóbal Vela Cobo y Juan de Quintanilla[498].

Tras la consagración del Templo Mayor en 1660, Nuñez de Sotomayor destacó que sus «tallas y pinturas exceden a los hipérboles, y limites del aplauso»[499], mientras que a finales del siglo XVIII, Antonio Ponz dijo en su *Viage de España* que a su jucio era «bien sencillo, y de bastante regularidad, con sus tres cuerpos de pilastras, de orden dórico, jónico y corintio»; al mismo tiempo que elogió las esculturas de Sebastián de Solís y sus pinturas, exponiendo de éstas últimas que se trataba de:

> «quatro grandes quadros; buenas copias que me alegré de ver por serlo de grandes originales, es á saber, el Descendimiento del Señor, de Daniel de Volterra, en Roma: de la Anunciacion de Nuestra Señora, de Benvenuto Celini, en Florencia: del Señor á la columna, del Mudo, en uno de los ángulos del claustro alto del Escorial; y de la Visitación de Nuestra Señora, atribuida sin gran fundamento á Ticiano»[500].

Según la documentación, Sebastián Martínez recibió el encargo para realizar esas pinturas –que debían ser copias de originales de El Escorial– y también para decorar el nicho que contiene la reliquia de la Santa Faz. Gracias a esta empresa el pintor giennense conoció las obras de las Colecciones Reales y enriqueció su estilo.

El retablo nuevamente fue remodelado en 1821, adquiriendo la configuración actual que perseguía equiparar las medidas de sus calles para adaptarlo a los intereses de la corriente neoclásica. Para ello, fueron retirados los grandes lienzos del primer piso, y en su lugar fueron colocados otros de menores dimensiones[501], quedando desplazados a los laterales de la capilla los cuadros de la *Visitación* y la *Anunciación*[502].

[498] ULIERTE VÁZQUEZ, M. L.: *Op. Cit.*, p. 83
[499] NUÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit.*, p. 27.
[500] PONZ, A.: *Op. Cit.*, t. XVI, p. 181.
[501] ARAGÓN MORIANA, A.: «Aportaciones para…», pp. 45-51.
[502] MADOZ, P.: *Op. Cit.*, tomo de Jaén, p. 156.

16.El Santo Rostro sostenido por ángeles

Óleo sobre tela adherido a una tabla, 90,5 x 94,5 cm.
Jaén, Catedral, tapa del relicario del retablo de la Capilla Mayor

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 28 de septiembre de 1660.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, p. 28; Ponz, 1772-1794, t. XVI**,** p. 181; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Pi y Margall, ed. 1991, p. 226; Romero de Torres, 1913, t. I, p. 184; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 169; Capel Margarito, 1971, pp. 35; 43; Galera Andreu, 1983, p. 31-32; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 80; Ulierte Vázquez, 1986, p. 83; Capel Margarito, 1999, pp. 17-18; Aragón Moriana, 2002, p. 47; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 206-207; Galera Andreu, 2009a, p. 179; Higueras Maldonado, 2009, p. 79; Palencia Cerezo, 2011, p. 113; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

Tras esta tabla del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén se encuentra el nicho que contiene la reliquia del Santo Rostro. Según recogen las actas capitulares del 28 de septiembre de 1660, para su decoración el cabildo catedralicio demandó los servicios de Sebastián Martínez para realizar «el dorado y pintura de la tabla para la tapa del nicho en donde a de estar la S^{ta} Veronica», recibiendo por ello la cantidad de 660 reales.

El resultado de dicho contrato es este lienzo sobre tabla realizado al óleo que representa la santa reliquia de la Catedral giennense sostenida por dos angelitos. Al poco tiempo de estar acabada Nuñez de Sotomayor destacó que esta obra «justamente merece las aclamaciones deste siglo»[503]. Su función era doble, pues indicaba a los numerosos visitantes que acudían a Jaén el lugar donde se encontraba la reliquia, al mismo tiempo que velaba por su seguridad, evitando que estuviera en contacto directo con los fieles. La Santa Faz de Cristo sostenida por dos ángeles es una iconografía derivada de los modelos de Durero que se localiza reproducida en diferentes espacios de la Catedral de Jaén, como sucede en el relieve de la fachada principal –realizado por Pedro Roldán– o en la silla que ocupa el obispo dentro de la sillería del coro.

Dentro de esta obra encontramos dos facetas que definen la pintura de Sebastián Martínez, ya que por un lado se muestra como un excelente copista –como vemos en el Santo Rostro– y por otro exhibe la personalidad de su paleta en la definición de los querubines, cuyos rostros y anatomías poseen concomitancias con los ángeles de la *Inmaculada* del convento del Corpus Christi de Córdoba. Sobre todo destaca la forma de solucionar los brillos del cabello rubio del ángel de la derecha a través de rápidas pinceladas blancas que crean unas magníficas veladuras. En la misma línea se encuentran los vaporosos y transparentes paños que cubren la desnudez de ambos.

Entre marzo y octubre de 2015 la obra fue sometida a un proceso de restauración realizado por D. Néstor Prieto Jiménez, que fue financiado por la Asociación de Amigos de las Catedrales de Jaén y Baeza para devolverle el aspecto original a una pieza que sufría un malogrado estado de conservación.

[503] NUÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit*., p. 28.

17.Descendimiento de la Cruz

Óleo sobre lienzo, 232 x 192 cm.
Jaén Catedral, retablo de la Capilla Mayor

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, p. 28; Ponz, 1772-1794, t. XVI, p. 180 (copia de Daniel Volterra); Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Romero de Torres, 1913, t. I, p. 181 (copia de Daniel Volterra); López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 169; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 82; Ulierte Vázquez, 1986, p. 83; Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, pp. 16-19 (obra de taller cercana a Ambrosio de Valois); Aragón Moriana, 2002, p. 47; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177; Serrano Estrella, 2012k, pp. 30-32.

Los lienzos ubicados en el segundo piso del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén fueron encargados por el cabildo a Martínez, según consta en las actas capitulares. Para la ejecución de la empresa, el pintor debía trasladarse a El Escorial para tomar copias de las obras que él considerara más apropiadas y traerlas Jaén. Posteriormente, a su vuelta el cabildo tenía que elegir las más acordes para la decoración del Templo Mayor.

En concreto este *Descendimiento de la Cruz* reproduce la obra que el italiano Daniele da Volterra realizó para la Iglesia de la Trinità dei Monti di Roma. Esta copia revela la inclinación de Sebastián Martínez hacia la pintura manierista, tal y como se observa en los valientes y atrevidos escorzos de los personajes de sus obras.

A pesar de que el episodio fue relatado por los cuatro evangelistas las narraciones son muy escuetas y todas ellas se limitan a afirmar que, gracias a la solicitud que realizó José de Arimatea a Pilatos, se retiró el cuerpo de Jesús de la cruz y posteriormente fue bajado y envuelto en una sábana[504]. Esta iconografía tiene su origen en el siglo IX, debido a que hasta entonces se consideraba como un episodio narrativo de poca trascendencia que sucede entre los de la crucifixión y la resurrección. Por norma general, el cuerpo de Cristo era bajado por José de Arimatea y Nicodemo en presencia de San Juan y la Virgen; no obstante, en la obra original de Volterra participan en la escena un gran número de personajes que exhiben una musculatura miguelangelesca. Otra característica propia de esta obra es el hecho de apoyar cuatro escaleras en la cruz, en lugar de dos, que era lo habitual[505].

La versión de Sebastián Martínez en comparación con el original elimina de la escena el desmayo de la Virgen y en su lugar la representa consciente frente a la cruz. La explicación de este cambio se debe a la defensa realizada por la Contrarreforma tras del Concilio de Trento al afirmar que María estuvo presente en todo momento de la Pasión de Cristo, según expresó en el siglo XIII el franciscano Jacopone di Todi: «Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius».

[504] Mateo, 27, 57-61; Marcos, 15, 42-47; Lucas, 23, 50-56; Juan, 19, 38-42.
[505] RÉAU, Luis: *Iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones Serbal, ed. 1996, t. I, vol. II, pp. 532-357.

18.Flagelación de Cristo

Óleo sobre lienzo, 232 x 192 cm.
Jaén, Catedral, retablo de la Capilla Mayor

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, p. 28; Ponz, 1772-1794, t. XVI**,** p. 180 (copia del Mudo); Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Romero de Torres, 1913, t. I, p. 181 (copia del Mudo); López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 169; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 82; Ulierte Vázquez, 1986, p. 83; Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, pp. 16-19 (obra de taller próxima a Ambrosio de Valois); Aragón Moriana, 2002, p. 47; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177; Serrano Estrella, 2012k, pp. 30-32.

Otra de las copias que elaboró Sebastián Martínez en su viaje a El Escorial para el retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén fue esta *Flagelación de Cristo*, que estaba inspirada en una obra de Juan Fernández Navarrete "el Mudo".

La iconografía del lienzo original recrea el momento en el que Cristo fue atado a la columna para ser azotado por orden de Poncio Pilatos, según describe el Nuevo Testamento[506]. La escena trascurre en un patio provisto de una arcada en donde se suceden pilastras jónicas que enmarcan unos arcos de medio punto. En el piso superior unos personajes contemplan el cruel suceso, mientras que en el inferior se halla Cristo de pie ataviado únicamente por un paño de pureza. El Hijo de Dios muestra una gran serenidad justo antes de ser atado de espaldas a una fina y alta columna, que sigue el modelo difundido desde finales de la Edad Media de la reliquia venerada en Jerusalén[507]. A su alrededor se encuentran tres verdugos de aspecto caricaturesco: uno de ellos fija a Jesús en el sitio en donde impartirá el castigo, otro le ata las manos apoyando un pie en el pilar; mientras que el tercero agarra uno de los objetos que están en el suelo para azotar a Cristo. Tras ellos, un personaje de mirada conmovida observa el cruel acontecimiento.

Después de analizar la obra de Navarrete "el Mudo" y compararla con la copia de Sebastián Martínez, el profesor León Coloma detectó algunas modificaciones y las expuso públicamente en una ponencias ofrecida en el Congreso Internacional "La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración" (Jaén, 20/11/2010). La más evidente es la diferencia de dimensiones entre ambos lienzos, dado que la versión del pintor giennense es mucho menor que la original al recortar el piso superior de la arquitectura y el capitel jónico de la columna a la que está atado Jesús. La explicación de dicho cambio respondió a una preocupación en su composición para hacer que el cuadro adquiriera las mismas proporciones que su compañero en el retablo, la copia del *Descendimiento de la cruz* de Daniele da Volterra. Por otro lado, otra variante es la introducción de un canon mucho más estilizado para la figura de Cristo y del resto de los personajes.

[506] Marcos, 27, 26; Marcos 15, 15; Lucas, 23, 16; Juan, 19, 1.
[507] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, I, vol. II, pp.471-472.

19.Anunciación

Óleo sobre lienzo, 334 x 423 cm.
Jaén, Catedral, lateral izquierdo de la Capilla Mayor
Inscripciones: En el libro abierto: «*ECCE VIRGO CONCIPIET, ET PARIET FILIVM*». En el haz de luz: «*ECCE ANCILLA DOM*[*INI*]»

Procedencia: Hasta 1821 en el piso inferior del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén.

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, p. 27; Ponz, 1772-1794, t. XVI, p. 180 (copia de Benvenuto Cellini); Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (copia de "Benvenuto Celini"); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 181 (copia de Benvenuto Cellini); López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 170 (influencia italiana); Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 82 (como *Asunción*, copia de Benvenuto Cellini); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Aragón Moriana, 2002, pp. 47; 52; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177; Serrano Estrella, 2012k, pp. 30-32.

Tras la remodelación del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén en 1821, este lienzo de gran formato cambió su ubicación del piso inferior del retablo a uno de los laterales de la capilla, en donde permanece en la actualidad[508].

La composición de esta *Anunciación* deriva de la versión que Alejandro Allori pintó en 1584 de un fresco anónimo del siglo XIV de la Annunziata de Florencia, por mandato de Francesco I de Médicis. Posteriormente la obra fue regalada por el Gran Duque a Felipe II para que fuera depositada en El Escorial[509]. Tras su llegada a España, el lienzo gozó de gran devoción y popularidad durante los siglos XVI y XVII, siendo copiado en numerosas ocasiones para decorar infinidad de iglesias y monasterios. Su ejecución se debe al encargo realizado por el cabildo de la Catedral de Jaén entre 1661-1662 a Martínez para que éste tomara copias de las obras de las Colecciones Reales.

Su iconografía se inspira en el evangelio de San Lucas y narra el momento en el que el arcángel Gabriel le comunicó a María que había sido elegida por Dios para encarnar a su Hijo[510]. La escena transcurre en un espacio porticado que comunica la estancia interior con el exterior, en donde el arcángel irrumpe en la habitación sobre una nube y le dedica una reverencia a la Virgen. Según la tradición iconográfica de este episodio en occidente[511], María se muestra sorprendida mientras leía el pasaje del profeta Isaías que anunciaba la llegada de Jesucristo: «he aquí que la virgen concebirá y dará a luz un Hijo»[512]. Su gesto decidido denota que acepta el mensaje traído por el embajador celestial al pronunciar las palabras «he aquí la esclava del Señor»[513]. Al mismo tiempo dirige la mirada hacia la paloma que simboliza al Espíritu Santo, la cual es enviada por Dios Padre que preside la escena desde el firmamento.

[508] ARAGÓN MORIANA, A.: «Aportaciones para…», pp. 45-51.
[509] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 314.
[510] Lucas 1, 26-38.
[511] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. I, Vol. II, p. 188.
[512] Isaías, 7, 14.
[513] Lucas 1, 38.

20.La Visitación de la Virgen

Óleo sobre lienzo, 334 x 423 cm.
Jaén, Catedral, lateral derecho de la Capilla Mayor

Procedencia: Hasta 1821 en el piso inferior del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral de Jaén.

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661; 14 de octubre de 1661; 14 de febrero de 1662.
Bibliografía: Núñez de Sotomayor, 1661, p. 28; Ponz, 1772-1794, t. XVI, p. 180 (copia atribuida sin fundamento a Tiziano); Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (atribuida a "Ticiano"); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 181 (atribuido erróneamente a Ticiano); López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 120-122; Chamorro Lozano, 1971, p. 170 (de escuela sevillana); Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 82; Lázaro Damas, 1994, p. 313; Aragón Moriana, 2002, pp. 47; 52; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012g, pp. 174-177; Serrano Estrella, 2012k, pp. 30-32.

Al igual que sucede con el lienzo de la *Anunciación*, esta *Visitación de la Virgen*, permaneció en el piso inferior del retablo mayor de la Catedral de Jaén hasta que en 1821 alteró su localización al lateral derecho de dicha capilla[514].

Tradicionalmente se ha considerado la versión de un cuadro de Tiziano que formaba parte de las Colecciones Reales[515] del que no tenemos ninguna noticia en la actualidad, ya que posiblemente fuera destruido en alguno de los incendios que sufrió El Escorial. A pesar de que el cabildo catedralicio le indicó a Sebastián Martínez que debía copiar las obras de la pinacoteca escurialense, en este caso se observa una mayor libertad en su factura, con una inclinación hacia la pintura naturalista del periodo sevillano de Velázquez en la descripción del personaje de Isabel. Además la composición presenta concomitancias con un dibujo anónimo del *Álbum Alcubierre*[516], en la distribución de la Virgen y su prima flanqueadas por las figuras de sus maridos.

La obra narra la visita de María a Santa Isabel para felicitarle por su milagroso estado en cinta y para comunicarle su embarazo del Mesías[517]. En el centro del lienzo se produce el encuentro entre las dos mujeres. Allí, la prima de la Virgen –que es la de mayor edad– la saluda de pie con gestos emotivos, siguiendo los modelos procedentes de la pintura francesa del siglo XII y popularizados por Giotto en el siglo XIV[518]. Aunque los Evangelios no citan a los respectivos maridos, éstos son introducidos para enmarcar la escena. Tras Isabel aparece Zacarías, caracterizado como un anciano de larga y movida barba blanca, quien baja las escaleras de su casa apoyado sobre un bastón mientras se recoge las telas de su indumentaria. En el lado opuesto San José, de aspecto algo más joven, viste una túnica verde y un manto anaranjado con marcados pliegues; se ayuda en su caminar por un cayado, mientras agarra un saco. Los planteamientos de los personajes masculinos se encuentran próximos a los empleados por Martínez para el *Apostolado* del Museo Diocesano de Córdoba.

[514] ARAGÓN MORIANA, A.: «Aportaciones para…», pp. 45-51.
[515] LÁZARO DAMÁS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 318.
[516] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ A. E.: *Op.Cit.*, pp. 2004-205, nº 81.
[517] Lucas, 1, 39-56.
[518] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. I, vol. II, p. 206.

21.La Visitación de la Virgen

Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm.
Jaén, Museo Provincial, inv. nº CE/BA0081

Procedencia: Antiguos Fondos del Museo.

Según consta en las actas capitulares, el cabildo catedralicio de Jaén encargó a Sebastián Martínez viajar a El Escorial para que seleccionara y copiara los cuadros de los grandes maestros de la pintura italiana y flamenca que formaban parte de las Colecciones Reales para ornamentar el templo giennense siguiendo los principios de decoro y maganificencia que predominaban en el siglo XVII. Uno de los requisitos especificados para llevar a cabo dicha empresa era que el pintor debía regresar a la capital del Santo Reino con los apuntes tomados de todas las obras seleccionadas para que, posteriormente, el cabildo escogiera las más acordes. Para facilitar su transporte y acortar el tiempo de su ejecuación durante el permiso aprobado por Felipe IV es posible que estos estudios fueran realizados en un formato reducido.

En referencia a ello, en el Museo Provincial de Jaén se encuentra un pequeño lienzo con el tema de *La Visitación de la Virgen* (inv. nº CE/BA0081) que pudo ser una de las copias tomadas por el pintor directamente en El Escorial.

Cotejando ambas obras, existe una gran similitud en el planteamiento formal de sus composiciones. Por el contrario no sucede lo mismo si examinamos su técnica en donde difieren bastante: en concreto, *La Visitación* del Museo Provincial de Jaén carece de la calidad y del acabado refinado que posee el cuadro de la Catedral, lo cual revela que esta obra pudo ser un estudio del pintor o un boceto preparatorio para llevar a cabo el gran lienzo destinado a ornamentar el retablo mayor de la Catedral de Jaén.

22.Martirio de San Sebastián

Óleo sobre lienzo, 496 x 319 cm.
Jaén, Catedral, Capilla de San Juan Nepomuceno y San Sebastián
Inscripciones: «*Sebastianus*»

Procedencia: Capilla de Santiago de la Catedral de Jaén.

Documentación: AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.
Bibliografía: Palomino, ed. 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVI, p. 245; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III pp. 80; Ticozzi, 1816, t. II, p. 25; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Cazabán Laguna, 1914a, p. 331; Romero de Torres, 1913, t. I, p. 208; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 145; Angulo Iñiguez, 1971, t. XV, p. 266; Capel Margarito, 1971, pp. 35; 43; Chamorro Lozano, 1971, p. 160; Galera Andreu, 1983, p. 39; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1985, p. 87; 394; Moreno Mendoza (ed.), 1987, p. 60; VV. AA., 1989, p. 172; Sánchez-Mesa Martín (coord.), 1991, t. VII, p. 437; Pérez Sánchez, ed. 2010, p. 275; Lázaro Damas 1994, pp. 307; 308; 309; Navarrete Prieto, 1998, pp. 151-152; Capel Margarito, 1999, pp. 19-20; Viribay Abad, 2000a, t. VI, p. 1492; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Doval Trueba, 2003, p. 398; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 34; Galera Andreu, 2007, p. 248; Galera Andreu, 2009a, p. 176; Palencia Cerezo, 2011, pp. 113-113; Prieto Jiménez, 2011, p. 174; Serrano Estrella, 2011b, p. 38; Serrano Estrella, 2012i, pp. 186-189.

El *Martirio de San Sebastián* es una de las obras más conocidas y admiradas de Sebastián Martínez, como demuestra el testimonio emitido por Palomino cuando dijo que era «cosa admirable, en lo historiado, caprichoso, y bien observado de luz»[519]. Las actas capitulares del 18 de diciembre de 1662 reflejan que el artista cobró 3.000 reales por este cuadro destinado para la capilla del testero de la nave de la Epístola.

Se trata de una obra de madurez, donde Martínez demuestra ser un gran maestro del arte de la pintura. Para su confección partió de un trabajo preparatorio conservado en una colección particular, inspirado a su vez en una estampa de Hendrick Goltzius. Para esta versión eliminó el fondo arquitectónico y sustituyó la figura del santo por otra más dinámica y expresiva influenciada por el *San Sebastián* de Guido Reni[520] (Museo del Prado, cat. P00211). El mártir se encuentra atado a un tronco por dos sayones en una zona elevada y a su alrededor se distribuyen el resto de personajes. Sobre ellos, se hallan dos ángeles portando una corona de laurel y una palma martirial, que simbolizan el triunfo del santo sobre la muerte y la inmortalidad de su alma[521].

Entre las piernas de uno de sus verdugos se aprecian los expresivos rostros de la muchedumbre que contempla la escena y que, según León Coloma, recuerdan a José de Ribera en *Apolo desollado por Marsias* (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) o en el *Martirio de San Felipe* (Museo del Prado, cat. P01101). El recurso de enmarcar a la multitud del fondo con un triángulo, la distribución escenográfica de los jinetes montados a caballo o la conmovedora acción del niño consolando a un adulto parecen inspirados en el *Martirio de San Andrés* de Juan de Roelas (Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. nº CE0137P). Mientras que la ambientación recuerda al *Martirio de Lorenzo* de Tiziano (El Escorial), obra que conoció durante su estancia en Madrid.

[519] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, t. III, p. 948.
[520] GALERA ANDREU, Pedro A.: *La Catedral de Jaén.* Madrid: Everst, 1983, p. 35.
[521] DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *Op. Cit.*, p. 361.

23.Martirio de San Sebastián

Óleo sobre lienzo, 100,5 x 60,5 cm.
Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.

Procedencia: Colección particular del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez.

Bibliografía: Pérez Sánchez, ed. 2010, p. 275; Lázaro Damas, 1994, pp. 307; 309-310; Navarrete Prieto, 1998, pp. 151-152; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113.

Esta obra, dada a conocer por Pérez Sánchez, es un trabajo preparatorio del cuadro homónimo que se conserva en la Catedral de Jaén[522]. Ambas versiones muestran al santo poco antes de ser asaetado tras haber sido denunciado y condenado a morir por defender la fe cristiana[523].

La escena transcurre en un espacio abierto en el cual se divisa una imponente arquitectura. San Sebastián se halla elevado sobre una peana, mientras que está siendo atado a una columna por un sayón para facilitar el trabajo de los arqueros. El mártir posee aspecto juvenil y está semidesnudo, siguiendo la iconografía difundida a partir del siglo XV por el arte italiano. A sus pies se encuentran un arco y una gavilla de flechas, junto con su indumentaria de centurión de la primera cohorte del emperador Diocleciano[524]. Entre la muchedumbre se encuentran los arqueros preparando sus arcos y miembros del ejercito que tocan bocinas y portan los emblemas del Imperio Romano.

Navarrete Prieto señaló que la edificación y la disposición del cuerpo de San Sebastián atado a la columna derivan de la estampa *Cristo atado a la columna* de Hendrick Goltzius[525]. No obstante el lienzo de Sebastián Martínez es mucho más rico en su composición. El estilo de su paleta se observa en la violenta iluminación de sus personajes, el empleo de pesados paños o en la luz crepuscular del fondo que se mezcla con los tonos grisáceos de las nubes. La extravagancia del pintor queda reflejada en la introducción de un perro dentro de la escena, similar a un modelo de un dibujo de Antonio del Castillo (Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE1050D). Esta fascinación por los animales es uno de los aspectos que compartían ambos artistas. Tanto el modelo del perro, como del personaje de espaldas situado junto a él, deben proceder de una estampa difundida por los ambientes andaluces del siglo XVII, ya que son repetidos en *El Martirio de San Andrés* de Murillo (Museo Nacional del Prado, cat. P00982).

El modelo compositivo de esta obra y la caracterización e indumentaria de sus personajes fueron empleados posteriormente por Ambrosio de Valois (1651-1720) en su versión del *Martirio de San Sebastián* del monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén, al situar del mismo modo a la izquierda del mártir a un arquero de espaldas y a todo un grupo de miembros del ejército con bocinas y emblemas romanos al otro lado[526].

[522] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. Cit.*, p. 275.
[523] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, p. 115.
[524] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 196-197.
[525] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 151-152.
[526] *Ibídem*.

EVANGELISTAS: CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (escuela italiana); Romero de Torres, 1913, t, I, p. 207 (como Herrera "el Viejo"); Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 147; Galera Andreu, 1983, p. 35; Chamorro Lozano, 1971, p. 160 (escuela italiana); VV. AA., 1985, p. 88; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 198; Palencia Cerezo, 2011, p. 104 (relacionados a Sebastián Martínez); Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (atribuidos a Sebastían Martínez); Serrano Estrella, 2012a, pp. 162-171 (atribuidos a Sebastián Martínez).

La capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén fue fundada en el siglo XVIII por el racionero D. Juan Romero Utrera y fue decorada con un ambicioso programa iconográfico por el canónigo Ambrosio Francisco de Gámez con obras de nueva factura y con otras de fechas anteriores que fueron reaprovechadas para la ocasión. El espacio aparece presidido por un retablo trazado por Duque Cornejo, que contiene un lienzo de Domingo Martínez con el tema de la *Transfixión de la Virgen*. Los muros, decorados por frescos de Francisco Pancorbo, están divididos en tres registros, en los cuales transcurren diferentes momentos temporales: en el inferior, los profetas del Antiguo Testamento predicen los episodios de la Pasión de Cristo situados en el registro superior, ubicándose en el espacio intermedio los cuadros atribuidos al pintor giennense, los cuales serían los encargados de narrar los acontecimientos. Según Ulierte Vázquez este programa iconográfico, de gran popularidad y devoción durante el siglo XVIII, se centra en mostrar el dolor que sufrió María durante la Pasión de Cristo, al no representar escenas de la Resurrección[527].

Decorando los laterales de la capilla se encuentran unos lienzos de composición tenebrista y corte riberesco que representan a los Evangelistas. Durante mucho tiempo pasaron desapercibidos por parte de la historiografía; sin embargo Pascual Madoz señaló su calidad y los relacionó con la escuela italiana[528], mientras que Romero de Torres destacó que eran «lo más importante» de toda la capilla y que «parecen pintados por Herrera, de tamaño natural y algo restaurados»[529]. Recientemente han sido atribuidos a Sebastián Martínez Domedel por los profesores Benito Navarrete Prieto (Jaén, 27/05/2010) y Miguel Ángel León Coloma (Jaén, 20/11/2010), siendo esta autoría respaldada en la publicación *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*[530].

Hasta hace poco tiempo, los cuadros presentaban un deteriorado estado de conservación provocado por diversos factores humanos y ambientales, que se han traducido en roturas y fisuras en los bastidores, colocación de parches, perdidas de policromía, craquelados, repintes y envejecimiento de los barnices. Ante su alarmante situación, el cabildo catedralicio decidió emprender su limpieza y su restauración bajo el patrocinio de la Caja Rural de Jaén. Los trabajos se llevaron a cabo entre 2012 y 2015 a cargo de Néstor Prieto Jiménez, siguiendo los criterios actuales de reversibilidad, inocuidad y diferenciación de materiales.

---

[527] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: «Capillas y retablos en la Catedral de Jaén». *Elucidario: Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº3, marzo-2007, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007, pp. 206-207.
[528] MADOZ, P.: *Op. Cit.*, t. IX, p. 547.
[529] ROMERO DE TORRES, E.: *Op. Cit.*, t. I, p. 207.
[530] SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras*…, pp. 162-171.

24. San Mateo

Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm.
Jaén, Catedral, lateral izquierdo de la Capilla de la Virgen de los Dolores.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (escuela italiana); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 207 (como Herrera "el Viejo"); Galera Andreu, 1983, p. 35 (próximo a Ribera); Chamorro Lozano, 1971, p. 161 (escuela italiana); VV. AA., 1985, p. 88; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 198; Palencia Cerezo, 2011, p. 104 (relacionado a Sebastián Martínez); Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (atribuido a Sebastían Martínez); Serrano Estrella, 2012b-f, pp. 162-163; 170-171 (atribuido a Sebastián Martínez).
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

La serie de estos cuatro lienzos centran su atención en las representaciones de los Evangelistas redactando en su escritorio los pasajes del Nuevo Testamento en compañía de los misteriosos seres del tetramorfos descritos por *La Biblia*[531].

La autoría de Sebastián Martínez viene respaldada por el parentesco compositivo que comparten estas obras con el *San Mateo* y el *San Juan Evangelista* que fueron subastados en Finarte[532].

San Mateo se encuentra en un espacio sombrío y aparece sentado con las piernas cruzadas para apoyarse el libro sobre el que está redactando el primero de los Evangelios. Su actitud es de sorpresa ante la aparición de un ángel de aspecto juvenil, que le guía en su actividad literaria. El mensajero de Dios cobra un gran protagonismo dentro de la obra al ser una de las cuatro figuras del Tetramorfos asociada al santo, debido a que su evangelio comienza mencionando el árbol genealógico de Cristo.

En la composición predomina la acentuada e inestable diagonal que describe el cuerpo de San Mateo, dejando el evangelio en el centro de la obra. El lienzo plantea una compensación de fuerzas a la hora de elevar la mano del evangelista, mientras que el ángel apoya la suya en un bloque pétreo. La violenta iluminación artificial que procede desde abajo es un recurso que aporta a la escena una gran tensión emocional. Para potenciar el canon monumental de ambos personajes, el pintor giennense crea unas pesadas vestimentas dotadas con unos acentuados pliegues que son característicos de su paleta, en comparación con los lienzos del *Apostolado* que se conserva en el Palacio Episcopal de Córdoba. Por otro lado, Sebastián Martínez muestra gran interés por el naturalismo a la hora de resolver el rostro estupefacto de San Mateo, en contraste con la serena expresión del ángel. En la misma línea se encuentran los pies y la huesuda mano con la cual el evangelista agarra la pluma para escribir. La fascinación por los bodegones queda reflejada en los libros que aparecen en la obra, donde el pintor plasma las diferentes calidades de las hojas y cubiertas de los mismos.

Entre julio de 2014 y febrero de 2015 se realizaron una serie de trabajos de restauración para devolverle la excelente calidad pictórica a una obra que presentaba múltiples deterioros y desperfectos producidos por los daños a causa de las humedades y filtraciones que sufrió la capilla en el pasado.

[531] Ezequiel, 1, 5-12; Apocalipsis, 4, 6-8.
[532] Madrid, 30/05/2001, Lotes 39 y 40.

25. San Marcos

Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm.
Jaén, Catedral, lateral izquierdo de la Capilla de la Virgen de los Dolores.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (escuela italiana); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 207 (como Herrera "el Viejo"); Galera Andreu, 1983, p. 35 (próximo a Ribera); Chamorro Lozano, 1971, p. 161 (escuela italiana); VV. AA., 1985, p. 88 (recuerda al Arquímedes de Ribera); Ulierte Vázquez, 2007, pp. 198; Palencia Cerezo, 2011, p. 104 (relacionado a Sebastián Martínez); Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (atribuido a Sebastían Martínez); Serrano Estrella, 2012b, pp. 162-163; Serrano Estrella, 2012e, pp. 168-169 (atribuido a Sebastián Martínez).
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

El pintor giennense sitúa a San Marcos en un escritorio redactando su Evangelio. Por la actitud de su rostro parece ser interrumpido en su trabajo y clava la mirada hacia el frente, buscando la complicidad emocional del espectador. Para su caracterización, Sebastián Martínez dota al Evangelista de un aspecto desaliñado y una penetrante mirada que siguen el modelo empleado para el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados y del *San Bartolomé* del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Se trata de un auténtico retrato tomado del natural, en el que capta de forma versosímil las texturas y las apariencias cutaneas de una persona de edad longeva.

La obra recuerda a José de Ribera, tanto en el empleo del fondo neutro de tonos terrosos como en la iluminación en clave tenebrista a través de un haz de luz entrecortado. El planteamiento naturalista con el que está resuelta la anatomía de San Marcos es uno de los aspectos más destacados del lienzo que, además del rostro, queda reflejado en la expresividad de las manos, a través de sus alargadas y amenazantes falanges, que sostienen una pluma y mantienen abierto uno de los textos escritos. Igualmente sobresale la definición de los pesados paños de la túnica verde y el manto rojizo en cuya caída se describen unos pliegues muy marcados, que potencian la monumentalidad de su figura. En la línea de Zurbarán o de Velázquez en su etapa sevillana se encuentra el interés de Martínez hacia los bodegones, como sucede en este austero escritorio, compuesto por una mesa y un monolito de piedra, sobre el cual descansan varios libros dotados de una gran calidad táctil en sus hojas y cubiertas.

Junto al santo se aprecia en la oscuridad un león, porque comienza su Evangelio con el enérgico grito –similar al rugido de este animal– de San Juan Bautista diciendo «Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos»[533]. En contraste con el realismo que exhibe el resto del lienzo, la figura del león es tosca y su estudio se muestra alejado de planteamientos creíbles, quizás por su desconocimiento puesto que eran especies que los pintores del siglo XVII únicamente las habían visto a través de las estampas.

El lienzo maneja una reducida paleta centrada en gradaciones de tonalidades terrosas que habían sido oscurecidas a causa de barnices, pero que han vuelto a salir a la luz después de la restauración llevada a cabo en 2014. Además de las labores de limpieza, en la intervención se subsanaron rotos y problemas de humedad.

[533] Marcos, 1, 1-8.

26. San Lucas

Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm.
Jaén, Catedral, lateral derecho de la Capilla de la Virgen de los Dolores.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (escuela italiana); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 207 (como Herrera "el Viejo"); Galera Andreu, 1983, p. 35 (próximo a Ribera); Chamorro Lozano, 1971, p. 161 (escuela italiana); VV. AA., 1985, p. 89; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 198; Palencia Cerezo, 2011, p. 104 (relacionado a Sebastián Martínez); Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (atribuido a Sebastían Martínez); Serrano Estrella, 2012b-c, pp. 162-165 (atribuido a Sebastián Martínez); Mantas Fernández, 2013, p. 391.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

San Lucas apoya la mano derecha en su cabeza en actitud de meditación, mientras dirige la mirada hacia el cielo en busca de la inspiración divina necesaria para la redacción de su Evangelio. Aparece sentado frente a un escritorio, sobre el que se halla un excelente bodegón compuesto por varios legajos y libros. Uno de ellos está abierto y junto a él hay una pluma dentro del tintero que nos revela que el santo se encontraba escribiendo. Todos estos elementos están resueltos con un gran virtuosismo y poseen una gran calidad táctil, como se observa en las cubiertas de los libros y en los folios que se encuentran a su alrededor.

Viste una túnica de tonos terrosos y pesadas telas que son propias del estilo de Martínez en relación con el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. En la misma línea se encuentra la determinación del rostro del Evangelista al presentar a una persona de avanzada edad, con arrugas, pronunciadas cuencas de los ojos y el pelo del cabello y de la barba movido y de aspecto andrajoso. Igualmente se recrea en la definición de los pies y de las manos de San Lucas, al exponer un correcto conocimiento anatómico. En cuanto a aspectos técnicos de la pintura, otro rasgo sintomático del pintor giennense es el hecho de trabajar con una paleta austera y una pincelada muy matérica. La obra se encuentra cercana a Ribera por el planteamiento del personaje, así como por su composición sencilla y por el fuerte contraste lumínico de la escena.

En un segundo plano, tras la figura del evangelista, se aprecia la cabeza de un toro iluminado por una luz en clave tenebrista. Este animal es uno de sus atributos que encarna una de las figuras del Tetramorfos, el cual está relacionado con su evangelio al comenzar relatando un sacrificio por el sacerdote Zacarías. En el otro lado se observa un caballete que porta un lienzo, en recuerdo de la leyenda que aseguraba que San Lucas, además de evangelista, también fue el retratista de la Santísima Virgen[534].

Debido al mal estado de conservación en el que se encontraba este lienzo, recientemente ha sido sometido a una limpieza y restauración ejecutada por Néstor Prieto Jiménez entre mayo y diciembre de 2012, bajo el patrocinio de la Caja Rural de Jaén. El estudio científico fue realizado por el grupo de trabajo «Estudio de Materiales y Técnicas utilizadas en Obras de arte» del Instituto de Ciencia y Materiales de Sevilla (CSIC- US). El resultado final ha sido magnífico, en tanto en cuanto el cuadro de *San Lucas* vuelve a lucir la fuerza y la expresividad de su colorido original.

[534] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 262-263.

27. San Juan

Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm.
Jaén, Catedral, lateral derecho de la Capilla de la Virgen de los Dolores.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547 (escuela italiana); Romero de Torres, 1913, t. I, p. 207 (como Herrera "el Viejo"); Galera Andreu, 1983, p. 35 (próximo a Ribera); Chamorro Lozano, 1971, p. 161 (escuela italiana); VV. AA., 1985, p. 89; Ulierte Vázquez, 2007, pp. 198; Palencia Cerezo, 2011, p. 104 (relaionado a Sebastián Martínez); Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (atribuido a Sebastían Martínez); Serrano Estrella, 2012b-d, pp. 162-163; 166-167 (atribuido a Sebastián Martínez).
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

El santo se erige en una cueva que deja ver el exterior. A su izquierda aparece un águila, ya que al ser el ave que vuela más alto se relaciona con su Evangelio, por considerar que su contenido es el que ofrece la visión más próxima de Dios. Sobre la roca que emplea como escritorio se encuentra un sencillo bodegón, compuesto por unos libros y una pluma dentro de un tintero, que indican que San Juan estaba redactando su Evangelio. Según la *Leyenda Dorada* esta acción tuvo lugar en la isla de Éfeso cuando contaba con noventa años[535]. No obstante Martínez caracteriza al evangelista con aspecto juvenil siguiendo la tradición iconográfica del santo en Occidente, indicando de manera simbólica que era el menor de los apóstoles[536]. Según Pacheco se le representa joven «por su perpetua virginidad» y por «consagrar a Cristo la flor de su juventud»[537], aunque para las obras que lo representan escribiendo su Evangelio recomienda caracterizarlo como un anciano.

Al igual que Antonio del Castillo, nuestro pintor dota a la figura del evangelista de corporeidad a través de las pesadas telas de sus vestiduras. Para aumentar el dramatismo de la escena emplea una luz artificial que ilumina intensamente el rostro estupefacto de San Juan ante su experiencia mística. En la misma línea se expresa la actitud sobresaltada del santo, formulada en clave riberesca, por la violenta extensión de sus brazos, la mirada clavada en al cielo y la boca entreabierta, tal y como repite en otras obras como el *San Francisco Javier* de la Iglesia del Sagrado Corazón de Granada.

En su composición Martínez repite el modelo de una obra homónima que fue subastada en Finarte[538], mientras que en la escenografía ambiental se aprecian paralelismos con el *San Juan Bautista* del Museo Provincial de Jaén (inv. nº E/BA0779), al situar en un primer término un montículo rocoso ejecutado con unas pinceladas muy pastosas y ubicar en el fondo un paisaje con una luz crepuscular. Además en ambas obras el pintor otorga protagonismo al manto rojo del santo, cuyo amplio repertorio de pliegues demuestra su fascinación en el planteamiento de las telas.

Los trabajos de restauración desarrollados en 2013 por Néstor Prieto han reparado las dos lagunas de tejido que tenía el lienzo y han sentado el color de la capa pictórica, además de limpiar el barniz envejecido que ocultaba la calidad de la obra.

[535] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, p. 69.
[536] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 189-190.
[537] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, pp. 671-673.
[538] Madrid, 30-05-2001, Lote nº 40.

LIENZOS DE SAN MATEO Y SAN JUAN SUBASTADOS EN FINARTE

Bibliografía: VV. AA., 2001, pp. 92-93.

El 30 de mayo de 2001 fueron subastados en Finarte Madrid dos cuadros que fueron atribuidos a Sebastián Martínez Domedel por el profesor Ismael Gutierrez Pastor, quien también los relacionó con los Evangelistas de la Catedral de Segovia por la similitud de sus composiciones y de sus medidas. En concreto se trataba de un *San Mateo* (Lote nº 39) y un *San Juan* (Lote nº 40) representados en el momento en el que ambos redactaban las escrituras del Nuevo Testamento.

Los modelos de los dos Evangelistas reproducen los empleados en las obras homónimas de la Capilla de los Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén. No obstante, y a pesar de la similitud existente en sus composiciones, los lienzos que comparecieron en el mercado de arte son de menor calidad, quizás como consecuencia de una amplia participación del obrador de Sebastián Martínez, dado que detectamos un dibujo mucho más férreo en los perfiles de sus personajes y en los pliegues de las telas. Tampoco encontramos ese gran concepto pictórico que poseen los cuadros del templo mayor giennense, en tanto en cuanto el planteamiento de la luz y del color también se muestra distante, con unos acabados mucho más toscos y una pincelada menos virtuosa a la hora de representar los rostros de los santos y las naturalezas muertas que componen los bodegones.

28. San Mateo

Óleo sobre lienzo, 215 x 150 cm.
Colección privada (no localizado)

Procedencia: Salió a subasta en Finarte Madrid, 30 de mayo de 2001, Lote nº 39.

Bibliografía: VV. AA., 2001, p. 92.

29. San Juan

Óleo sobre lienzo, 215 x 150 cm.
Colección privada (no localizado)

Procedencia: Salió a subasta en Finarte Madrid, 30 de mayo de 2001, Lote nº 40.

Bibliografía: VV. AA., 2001, p. 93.

EVANGELISTAS DE LA S. I. CATEDRAL DE SEGOVIA

Bibliografía: VV. AA., 1990, pp. 73-74 (anónimo del siglo XVII); Sánchez Díez, Santamaría, 2006, p. 162; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 123 (relacionados con Sebastián Martínez).

Entre el rico patrimonio artístico que posee la S. I. Catedral de Segovia se hallan cuatro *Evangelistas* que poseen un registro cromático sobrio, en el que predominan las tonalidades terrosas de ocres y pardos, en clave tenebrista. Presentan grandes concomitancias compositivas con los lienzos homónimos atribuidos a Sebastián Martínez Domedel que se conservan en el templo mayor de Jaén. Sin embargo, y a pesar de las semejanzas, se observan diferencias en su factura, incluso dentro de una misma obra, al igual que sucede con el San Mateo y con el San Juan que fueron subastados en 2001.

Estas desigualdades técnicas podrían tener su respuesta por la participación del taller del maestro giennense, del que no disponemos muchas noticias de su actividad, salvo que en 1640 formó parte de él un desconocido Francisco del Salto.

Durante el siglo XVII era frecuente la presencia del aprendiz dentro de los obradores de cualquier actividad artesanal. En concreto en el caso del oficio de la pintura sabemos que algunos talleres como los de Zurbarán, Francisco Pacheco o Alonso Cano gozaron de gran actividad. Por norma general el contrato de aprendizaje duraba entre cuatro o seis años y durante este tiempo además de adquirir los conocimientos básicos, solían colaborar en la ejecución de grandes empresas y favorecían la respuesta de un mayor número de encargos, en los que el maestro únicamente se ocupaba de los puntos más destacados del cuadro como los rostros de los santos.

Los modelos compositivos reproducen los de los lienzos giennenses pero se muestran desiguales en su acabado, concentrando las zonas de mayor calidad en las zonas de las cabezas, los pies y las manos, sobre las que seguramente intervino directamente Sebastián Martínez. El resto del lienzo presenta una ejecución distinta, identificando la presencia del obrador en los bodegones y en los tratamientos de las telas, tanto en los pliegues de los mantos como en las túnicas.

No tenemos constancia de cómo llegaron estos cuadros a la S. I. Catedral de Segovia, ni sabemos nada sobre su procedencia. Durante un tiempo estuvieron reunidos en el Museo Diocesano, encontrándose dispersos en la actualidad. Al igual que sucediera en el caso de los cuadros de Jaén, presentaban un deteriorado estado de conservación que obligó a restaurarlos en 2003 gracias a un convenio de colaboración firmado entre la Caja de Ahorros Segoviana y la Diócesis de Segovia. El más perjudicado de todos ellos es el *San Juan Evangelista*, que en algún momento sufrió un profundo repinte en su rostro que ha desvirtuado totalmente su concepción y aspecto original.

30. San Mateo

Óleo sobre lienzo, 211 x 145 cm.
Segovia, Catedral

Procedencia: Museo Diocesano de Segovia.

Bibliografía: VV. AA., 1990, pp. 73-74 (anónimo del siglo XVII); Sánchez Díez, Santamaría, 2006, p. 162; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 123 (relacionados con Sebastián Martínez).

Este San Mateo de la Catedral de Segovia presenta una composición que repite los esquemas desarrollados en una de las obras de la capilla de la Virgen de los Dolores del Templo Mayor giennense, las cuales recientemente han sido atribuidas a Sebastián Martínez Domedel. Las dos versiones reproducen de forma idéntica la valiente torsión del cuerpo del evangelista ante la mística aparición del ángel, sin embargo detectamos diferencias técnicas que evidencian la intervención de más de una persona y por tanto sería preciso señalar que en este caso la autoría recae en el maestro giennense y en su obrador.

En primer lugar observamos que la presente obra está construida a partir de una paleta en la que predomina una gama cromática de menor intensidad que la que vemos en el caso del cuadro de la Catedral de Jaén. Este aspecto repercute directamente en el uso de la luz, pues en el caso que nos ocupa se observa que es mucho más uniforme, alejándose de los acentuados efectos de contraluz que envuelven dramáticamente a los personajes de la versión giennense, los cuales parecen estar sumidos en la oscuridad.

A pesar de ello, esta versión posee una factura desigual que alterna zonas de gran maestría en donde se concentran las mejores pinceladas, como sucede en la figura del evangelista; con otras de menor calidad que revelan la intervención de una o varias personas inexpertas en el arte de la pintura como sucede en las calidades de los folios y de las cubiertas de piel de los libros, las cuales no están reproducidas con el mismo grado de imitación del natural al que nos tiene acostumbrados Sebastián Martínez. La destreza del maestro también se aprecia en el gesto de la mano del espíritu celeste que indica a San Mateo el modo de proseguir la redacción, al ser el lugar en donde el lienzo concentra toda la tensión emocional.

31. San Marcos

Óleo sobre lienzo, 211 x 145 cm.
Segovia, Catedral

Procedencia: Museo Diocesano de Segovia.

Bibliografía: VV. AA., 1990, pp. 73-74 (anónimo del siglo XVII); Sánchez Díez, Santamaría, 2006, p. 162; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 123 (relacionados con Sebastián Martínez).

Tal y como realizaron otros muchos pintores del siglo XVII, Sebastián Martínez construía las escenas de sus obras a partir de unos modelos previos que supo rentabilizar con cierta frecuencia para la elaboración de los personajes de varias de sus obras, como demuestran el Santo Tomás que forma parte del Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba y la versión realizada sobre la misma composición que actualmente se localiza en la Colección Granados. Al igual que sucede con el caso anterior, este San Marcos presenta una composición idéntica a uno de los Evangelistas de la Catedral de Jaén, pero si cotejamos ambos cuadros podemos ver como su factura y su técnica difiere de la calidad que vemos en el lienzo giennense.

La presente obra reproduce la misma escena que la del cuadro de la capilla de la Virgen de los Dolores del Templo Mayor giennense, en donde San Marcos ha sido interrumpido de su actividad intelectual escribiendo su evangelio y, acto seguido, dirige la mirada al frente en busca de la complicidad del espectador. Nuevamente flanquean la figura del santo un bufete y un monolito pétreo, en donde se distribuyen varios libros de forma desordenada.

Del mismo modo que ocurre en el San Mateo descrito anteriormente, las mejores pinceladas se concentran en la efigie del santo, tanto en el planteamiento anatómico de su rostro, sus pies y sus manos como en la definición de los pliegues de su túnica y su manto. Tampoco advertimos la atención realista con la que Martínez suele describir las naturalezas muertas en sus lienzos, tal y como detectamos en este caso concreto en los utensilios del escritorio y en la definición del león, en donde vemos una técnica torpe y alejada de cierto grado de maestría.

32. San Lucas

Óleo sobre lienzo, 211 x 145 cm.
Segovia, Catedral

Procedencia: Museo Diocesano de Segovia.

Bibliografía: VV. AA., 1990, pp. 73-74 (anónimo del siglo XVII); Sánchez Díez, Santamaría, 2006, p. 162; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 123 (relacionados con Sebastián Martínez).

Una de las consecuencias que explican el desconocimiento que hasta hace poco tiempo ha sufrido la figura de Sebastián Martínez ha sido producida por el malogrado estado de conservación en el que se encontraban muchas de sus obras. Por ello, los programas de restauración que se están sucediendo en los últimos años han sido determinantes para sacar a la luz las pinceladas originales y también poder atribuir nuevos lienzos al pintor giennense, como sucede con este San Lucas restaurado en 2003 gracias al convenio rubricado entre la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Segovia y la Diócesis segoviana.

Este cuadro reproduce, con algunos variantes, la composición del San Lucas de la Catedral de Jaén. Ambas obras otorgan un gran protagonismo a la representación escultural del santo que aparece sentado de forma inestable frente a una mesa castellana sobre la que se observa un severo estudio en las naturalezas muestras. Sin embargo, la versión segoviana presenta una factura desigual en la concepción global del lienzo, como hemos estudiado en toda la serie, en la que creemos que pudo intervenir Sebastián Martínez con la colaboración de los miembros de su taller. La mayor preocupación se halla en el modo de resolver la fisionomía del evangelista, especialmente su rostro, en donde se concentran las pinceladas más virtuosas del maestro, tanto en la epidermis como en el vello de la barba. En cambio las telas de la túnica y la cabeza del toro presentan una factura de menor calidad que podrían justificarse por la intervención del obrador.

Igualmente detectamos algunas diferencias en el registro cromático de esta obra en comparación con su homónima giennense, al predominar las tonalidades terrosas que crean una atmósfera más uniforme y amable que producen unos efectos lumínicos menos acentuados. También llama la atención la introducción de un suelo ajedrezado de baldosas de terracota, siendo esta una de las variaciones más significativas entre ambos cuadros.

33. San Juan

Óleo sobre lienzo, 211 x 145 cm.
Segovia, Catedral

Procedencia: Museo Diocesano de Segovia.

Bibliografía: VV. AA., 1990, pp. 73-74 (anónimo del siglo XVII); Sánchez Díez, Santamaría, 2006, p. 162; Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 123 (relacionados con Sebastián Martínez).

El profesor Ismael Gutierrez Pastor atribuyó a Sebastián Martínez Domedel otro lienzo de San Juan de idéntica composición que fue subastado en 2001. Ambas obras repiten el mismo esquema que presenta uno de los lienzos de la Catedral de Jaén al mostrar en primer plano al que fuera el más joven de los evangelistas en el exterior de una gruta que se localizaría en la isla griega de Patmos.

Este cuadro también evidencia una participación activa por parte del taller de Sebastián Martínez, como podemos ver la en definición de los pliegues de la túnica y del manto que descansa sobre una roca, los cuales han sido constuidos mediante un planteamiento mucho más esquemático y repetitivo que rebajan veracidad a la corporeidad de la figura de San Juan, y en general al cuadro. También detectamos la presencia del obrador en los férreos perfiles con los que se han elaborado los troncos de los árboles y los elementos vegetales del paisaje del fondo, los cuales se alejan del concepto «anieblado» que define el estilo del pintor giennense en las ambientaciones naturales de sus obras que por ejemplo podemos ver en el San Juan Bautista del Museo Provincial de Jaén.

De todos los cuadros que componen la serie de la Catedral de Segovia, sin duda alguna éste es el más desafortunado, debido a la nefasta intervención –de pésima factura– que cambió la orientación de la mirada de San Juan hacia el lado opuesto, alterando con ello gravemente el aspecto original del rostro.

PINTURAS DE LA IGLESIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE GRANADA

Bibliografía: Gila Medina, 2002, pp. 139-145; 174-176 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Gila Medina, 2004, pp. 54-55 (atribuido a Juan de Valdés Leal); López Guzman, Hernández Ríos (coord.), 2006, t. I, p. 162 (San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier); León Coloma, 2014, pp. 195-201 (San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier adscritos a Sebastián Martínez) Pérez Álvarez, 2014 pp. 652-657 (San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier adscritos a Sebastián Martínez).

Entre el patrimonio artístico que conservaba la Parroquia de Ntra. Sra. de la Expectación y Santuario del Stmo. Cristo de Burgos de la localidad giennense de Cabra del Santo Cristo se encontraban unos cuadros de *San Ignacio de Loyola* y de *San Francisco Javier* que pertenecieron a D. José de Sanvítores hasta 1675. Posteriormente fueron regalados al Santuario en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672[539].

Los lienzos permanecieron en la capilla del baptisterio hasta que entre 1958 y 1963 fueron vendidos por el sacerdote D. Antonio Alonso Hinojal a Sor Cristina de Arteaga, priora del convento de Santa Paula de Sevilla, para amueblar el Monasterio de San Jerónimo de Granada. Las obras estuvieron un tiempo en la residencia de Antonio Dalmases hasta que las regaló a la Compañía de Jesús[540]. En la actualidad se encuentran en la iglesia del Sagrado Corazón de Granada.

Debido a la notable factura que presentan estas telas, el profesor Lazaro Gila Medina propuso que podían ser obras del pintor sevillano Juan de Valdés Leal[541]. Sin embargo, Navarrete Prieto discrepaba de esta atribución y los adscribió al catálogo de obras de Sebastián Martínez (Jaén, 27/05/2010).

En 2014, los dos santos formaron parte de la exposición *La huella de los Jesuitas en Granada* asignadas como obras de Sebastián Martínez Domedel, siendo respaldada su autoría por el profesor León Coloma, quien además descubrió restos de la grafia de la firma en uno de ellos[542].

[539] *Ibídem*, p. 145.
[540] GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén). Arte*…, pp. 141.
[541] *Ibídem*, pp. 139-145; 176.
[542] LEÓN COLOMA, M. A.: «Iconografía Barroca…», pp. 195-201.

34. San Francisco Javier

Óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «*S*[…]*a*[...]»
Granada, iglesia del Sagrado Corazón

Procedencia: Perteneció a D. José de Sanvítores hasta que en 1675 fue regalado al Santuario del Santo Cristo de Burgos en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672. Permaneció en la capilla del baptisterio hasta que entre los años 1958 y 1963 fueron vendidos por el sacerdote D. Antonio Alonso Hinojal a Sor Cristina de Arteaga, priora del convento de Santa Paula de Sevilla, para amueblar el Monasterio de San Jerónimo de Granada. Antonio Dalmases actuó de intermediario y tuvo el lienzo en su residencia hasta que se lo regaló a la Compañía de Jesús.

Bibliografía: Gila Medina, 2002, pp. 139-145; 176 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Gila Medina, 2004, pp. 54-55 (atribuido a Juan de Valdés Leal); López Guzmán, Hernández Ríos (coord.), 2006, t. I, p. 162; Mantas Fernández, 2013, p. 401; León Coloma, 2014, pp. 195-201 (adscrito a Sebastián Martínez); Pérez Álvarez, 2014b, pp. 655-657 (adscrito a Sebastián Martínez).
Exposiciones: Granada, 2014.

Este *San Francisco Javier* de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada, procede del Santuario del Santo Cristo de Burgos de Cabra del Santo Cristo (Jaén). Tanto este lienzo, como su compañero, un *San Ignacio de Loyola*, salieron de tierras giennenses para financiar las reformas del templo tras la Guerra Civil. Gila Medina consideró que eran obras de Juan de Valdés Leal[543], aunque recientemente han sido relacionadas a Sebastián Martínez, sobre todo, a raíz del hallazgo de parte de la grafía de firma.

El cuadro presenta de cuerpo entero a San Francisco Javier, que viste el hábito negro de los jesuitas que entreabre para mostrar su corazón inflamado; mientras que en una de sus manos porta un lirio que indica la pureza del santo. Su caracterización, así como la larga frente cubierta con pelo negro y la menuda barba del mismo color se inspiran en el grabado de Teodorus Galaeus (Biblioteca Nacional de España, Madrid, PID 395544), que fue publicado antes de la beatificación del santo en 1619, según la descripción que ofreció Manuel Teixeira en 1580 en su *Vida del Bienaventurado Padre Francisco Xavier*. Su rostro, iluminado por una luz sobrenatural, está marcado por el naturalismo de sus rasgos y por la expresión contenida de su mirada elevada al cielo, similar a la del San Sebastián del gran lienzo del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén.

A su derecha, en un segundo plano, se esboza una arquitectura, mientras que en el lado opuesto se incorpora una escena narrativa expresada a través de un sutil y virtuoso dibujo que muestra a San Francisco Javier bautizando a los indios nativos en una fuente-pilar manierista, cuyo caño de agua brota de la boca de un pez sostenido por un infante. Los nuevos neófitos portan unas ricas vestimentas, ya que puede tratarse de los tres reyes convertidos en Macasar[544]. Las pinceladas libres de la superficie rocosa y las tonalidades terrosas de la luz crepuscular del fondo son licencias propias de la paleta del pintor giennense, cercanas al *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

[543] GILA MEDINA, L.: *Cabra del Santo Cristo (Jaén). Arte*…, pp. 139-145; 176.
[544] LEÓN COLOMA, M. A.: «Iconografía barroca…», p. 201.

35. San Ignacio de Loyola

Óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm.
Granada, iglesia del Sagrado Corazón

Procedencia: Perteneció a D. José de Sanvítores hasta que en 1675 fue regalado al Santuario del Santo Cristo de Burgos en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672. Permaneció en la capilla del baptisterio hasta que entre los años 1958 y 1963 fueron vendidos por el sacerdote D. Antonio Alonso Hinojal a Sor Cristina de Arteaga, priora del convento de Santa Paula de Sevilla, para amueblar el Monasterio de San Jerónimo de Granada. Antonio Dalmases actuó de intermediario y tuvo el lienzo en su residencia hasta que se lo regaló a la Compañía de Jesús.

Bibliografía: Gila Medina, 2002, pp. 139-145; 176 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Gila Medina, 2004, pp. 54-55 (atribuido a Juan de Valdés Leal); López Guzmán, Hernández Ríos (coord.), 2006, t. I, p. 162; Mantas Fernández, 2013, p. 401; León Coloma, 2014, pp. 195-201 (adscrito a Sebastián Martínez); Pérez Álvarez, 2014a, pp. 652-655 (adscrito a Sebastián Martínez).
Exposiciones: Granada, 2014.

La técnica y la composición empleadas para resolver este *San Ignacio de Loyola*, –compañero del *San Francisco Javier*– apuntan rotundamente a la autoría de Sebastián Martínez.

El fundador de la Compañía de Jesús se nos muestra de cuerpo entero ataviando con un hábito negro de pesadas telas que enfatizan la corporeidad del santo. Con su mano derecha expone un ostensorio que contiene las siglas IHS de la Compañía de Jesús coronadas por un sol, mientras que con la otra sostiene su libro *Exercitia spiritualia*[545]. Por norma general la iconografía de San Ignacio se encontraba perfectamente codificada a partir de grabados como el que Pedro Perret realizó en 1597 o de testimonios como el del P. Pedro de Ribadeneira, que lo describía como:

> «de estatura media, o por mejor decir, algo pequeña, tenía el rostro autorizado, la frente, ancha y sin arrugas; los ojos hundidos, y encogidos los párpados por las muchas lágrimas que derramaba; las orejas medianas; la nariz, alta y combada; el color, vivo y templado; con la calva de muy venerable aspecto; el semblante del rostro, alegremente grave»[546].

Sin embargo, Martínez sorprende con una representación heterodoxa del santo, humanizándolo con un rostro atípico y unas facciones corrientes que no siguen un modelo idealizado. Su mirada posee una profunda y abrumadora carga psicológica, próxima al *San Judas Tadeo* de la Colección Granados. Tras su figura se divisa un fondo anieblado bañado por una luz crepuscular de tonos terrosos, en donde tiene lugar una de las visiones que tuvo San Ignacio al contemplar a Jesús con la cruz a cuestas, mediante unas formas esbozadas a través de unas pinceladas sueltas y diluidas. Este episodio recrea una iconografía similar al *Quo Vadis*, creado para equiparar la figura de San Ignacio a la de San Pedro[547], a partir del grabado de Ribadeneira. Desde el cielo, contempla dicha escena la atenta mirada de Dios Padre en compañía de un querubín.

[545] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, p. 102.
[546] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 708.
[547] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, p. 104.

IHS

PINTURAS DEL RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE LA VILLA DE CÓRDOBA

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 634; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Sequeiros Pumar, 1987, pp. 128-133; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como anónimos del siglo XVIII).

En la nave del evangelio de la iglesia de San Nicolás de la Villa se localizaba una capilla que estaba bajo el patronato de las familias Mesa y Cárcamo. A lo largo de su historia ha estado dedicada a diferentes advocaciones como el Santísimo Sacramento, San Francisco de Paula y San Bartolomé. Actualmente en ella se ubica un retablo datado en el siglo XVIII y consagrado a este último santo.

Su ejecución corrió a cargo del maestro dorador Alonso Gómez Caballero entre 1717 y 1720, asumiendo parte de los costes D. Martín Fernández de Cárcamo y Mesa, Marqués de Carrillo de los Caños. La obra resultante es un retablo de una ornamentación austera de elementos arquitectónicos y motivos vegetales que se articulan en dos alturas: la baja se estructura en tres calles y en la superior se halla un ático flanqueado por volutas.

En cada una de las calles del primer piso se localizan tres lienzos del siglo XVII que fueron reaprovechados para la decoración del retablo y que estaban dedicados a San José, San Bartolomé y San Martín, que a juicio de Pascual Madoz eran cuadros «muy bellos de Sebastián Martínez»[548], siendo corroborada dicha autoría años más tarde por Valverde Madrid[549].

Desconocemos cualquier noticia sobre las condiciones del encargo de estos lienzos, aunque sabemos que en 1778 se encontraban deteriorados y a causa de los desperfectos que presentaban Luis José Gómez realizó unos repintes y aderezó algunos rotos[550]. No obstante, y a pesar de ello, la composición manierista planteada –sobre todo en el *San Bartolomé*– y la técnica pictórica respaldan la autoría de Sebastián Martínez Domedel, aunque las intervenciones anteriormente mencionadas nos impiden concretarla con mayor certeza.

[548] MADOZ, P.: *Op. Cit.*, t. VI p. 634.
[549] VALVERDE MADRID, J.: «Artistas giennenses…», p. 17.
[550] SEQUEIROS PUMAR, C.: *Op. Cit.*, pp. 128-133.

36. San José con el niño

Óleo sobre lienzo,
Córdoba, iglesia de San Nicolás de la Villa. Retablo de San Bartolomé.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 634; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Sequeiros Pumar, 1987, pp. 128-133; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como anónimo del siglo XVIII).

Durante la Edad Media San José apenas tuvo protagonismo devocional a causa de su discreta presencia dentro de los Evangelios canónicos, traduciéndose este aspecto en una escasa repercusión artística de su figura, tratándola en la mayoría de los casos como un personaje secundario, anciano e incluso torpe, para que ningún fiel cayera en el error de pensar que era el padre de Cristo. A partir del Concilio de Trento se intentó rehabilitar su imagen para hacerla más cercana y que cobrara un mayor protagonismo a favor de su culto. Para ello se realizaron numerosas obras, tanto de escultura como de pintura, difundiéndose una nueva iconografía, en la que se rejuvenece su aspecto físico y se le acompaña de la presencia del Niño Jesús, en un intento de reivindicar su destacado papel como protector del Divino Infante durante sus primeros años[551].

Dentro de este contexto, el lienzo de San Nicolás de la Villa pretende crear una escena amable y familiar, cuya imagen alcanzará su cumbre a lo largo del siglo XVII con las versiones de Murillo. En este caso Sebastián Martínez concibe una composición sencilla, ambientada sobre un fondo neutro y oscuro de iluminación tenebrista que destaca la monumental figura de cuerpo entero de San José portando entre sus brazos al Niño y sosteniendo una vara florida, el atributo de su padre terrenal. Sitúa a sus personajes sobre un pódium con la intención de presentarlo como si fuera una escultura, siguiendo un recurso de tradición manierista que tuvo gran difusión en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVII, y que en el caso de Córdoba se popularizó con el *San Acisclo* que Antonio del Castillo realizó entre 1635 y 1640 para la Catedral de Córdoba.

Para la realización de esta obra, Martínez maneja una paleta oscura y terrosa marcada por un reducido registro cromático, en el que predominan las gradaciones terrosas y blanco de albayalde. Desgraciadamente, y a diferencia del *San Bartolomé*, la intervención que sufrió el cuadro en el siglo XVIII ha alterado bastante el aspecto original que debió de tener el cuadro, conservando algunas de las pinceladas originales en las manos de San José y en el blanco paño de pureza del Niño.

[551] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t, II, v, IV, pp. 162-168.

37. San Bartolomé

Óleo sobre lienzo,
Córdoba, iglesia de San Nicolás de la Villa. Retablo de San Bartolomé.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 634; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; Sequeiros Pumar, 1987, pp. 128-133; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como anónimo del siglo XVIII).

El retablo de la nave del evangelio de la iglesia de San Nicolás de la Villa está dedicado a la advocación de San Bartolomé en honor al gran lienzo que preside su calle central. En concreto, esta obra muestra al apóstol sufriendo su martirio al ser desollado vivo, como si fuera un *"Marsias cristiano"* por escarmiento del rey Astiajes por haber difundido el mensaje de Jesucristo entre sus súbditos[552].

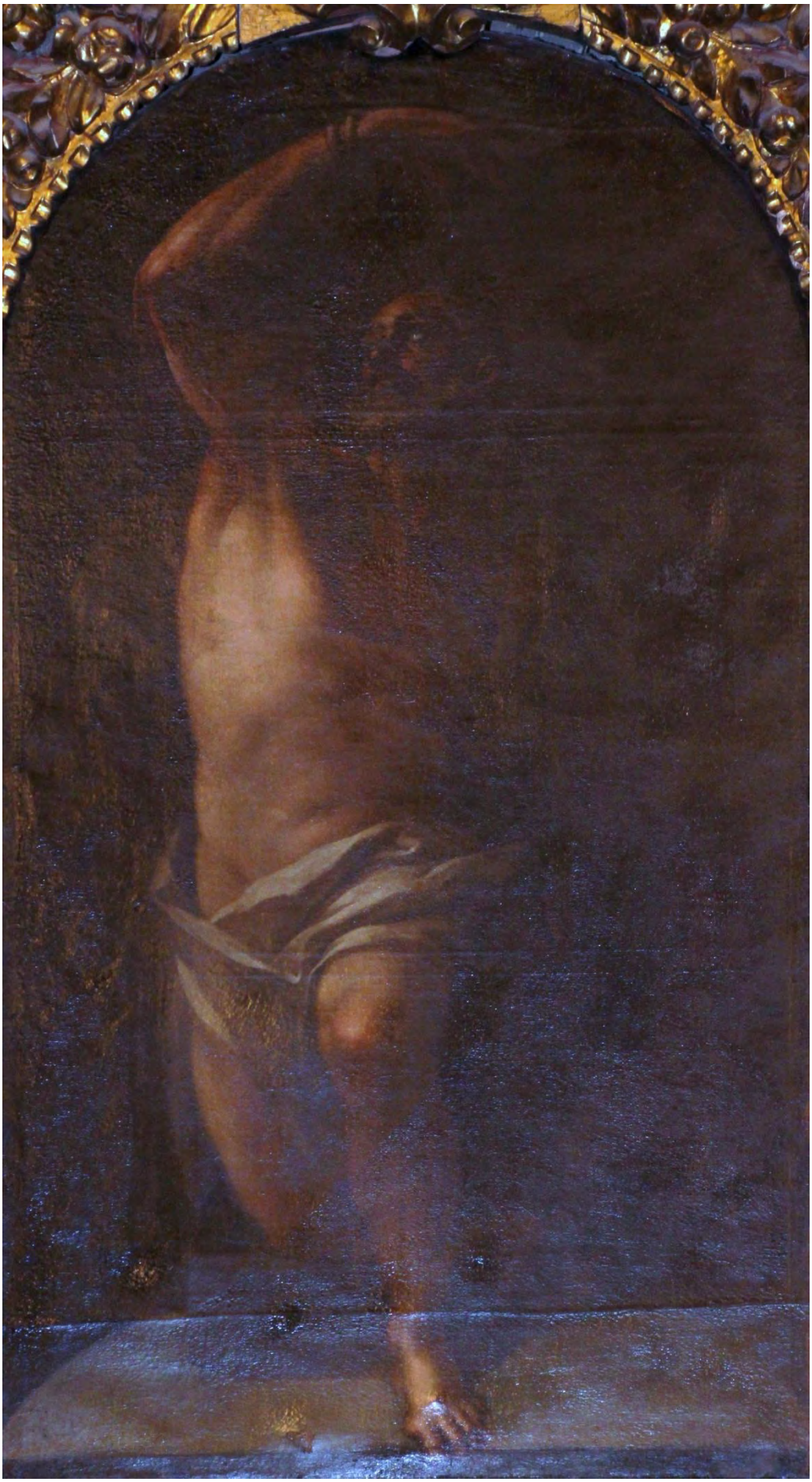
Las características técnicas y compositivas de este cuadro, realizado a partir de un dibujo marcado y de una pincelada que no presenta la libertad de otras obras de madurez de Sebastián Martínez, nos revelan que debió ser ejecutado durante los primeros años de su carrera artística, poco tiempo después de obtener el título de maestro de pintura. A diferencia del *San José con el Niño* y el *San Martín*, de todos los cuadros que integran este retablo éste es el que menos acusa los efectos de la nefasta restauración del siglo XVIII y, por tanto, en el que podemos encontrar la factura del giennense. A modo de estudio, en el reverso presenta un dibujo preparatorio.

El cuadro está ambientado en una atmósfera de concentración y misterio, al mostrar sobre un fondo neutro a San Bartolomé en primer plano destacado y desprovisto de la presencia de sus verdugos. La luz artificial ilumina intensamente el costado derecho del santo para mostrar al espectador los cruentos desgarros de la piel de su brazo. Consciente de su angustia, el santo dirige su mirada al cielo en busca de la fuerza necesaria para sofocar su dolor. Las facciones del rostro siguen un planteamiento naturalista y se encuntran próximas a las planteadas en el *San Andrés* del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, aunque en esta ocasión presenta una barba algo más recortada.

Respecto a su figura, vemos que Sebastián Martínez apuesta por un canon potente y vigoroso, dotado de una gran corporeidad, al mostrar la torsión del cuerpo enfatizando la tensión de los músculos y de los tendones, en un claro alarde y dominio del conocimiento anatómico. Los escultóricos pliegues del paño y sus veladuras se encuentran en la línea en la que el giennense acostumbra a trabajar las telas dentro de sus obras.

La tradición manierista no solo está presente en el contraposto que adopta San Bartolomé, sino que también podemos verlo en el hecho de dejar fuera del podium uno de sus pies buscando romper la bidimensionalidad del cuadro a modo de un trampantojo, al mismo tiempo que se persigue dotar a la obra de una carga de tensión emocional y psicológica.

[552] RÉAU, L.: *Op. Cit.,* t. II vol. III, p. 180.



38. San Martín

Óleo sobre lienzo,
Córdoba, iglesia de San Nicolás de la Villa. Retablo de San Bartolomé.

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 634; Valverde Madrid, 1962, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; VV. AA., 1989, p. 172; Sequeiros Pumar, 1987, pp. 128-133; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como anónimo del siglo XVIII).

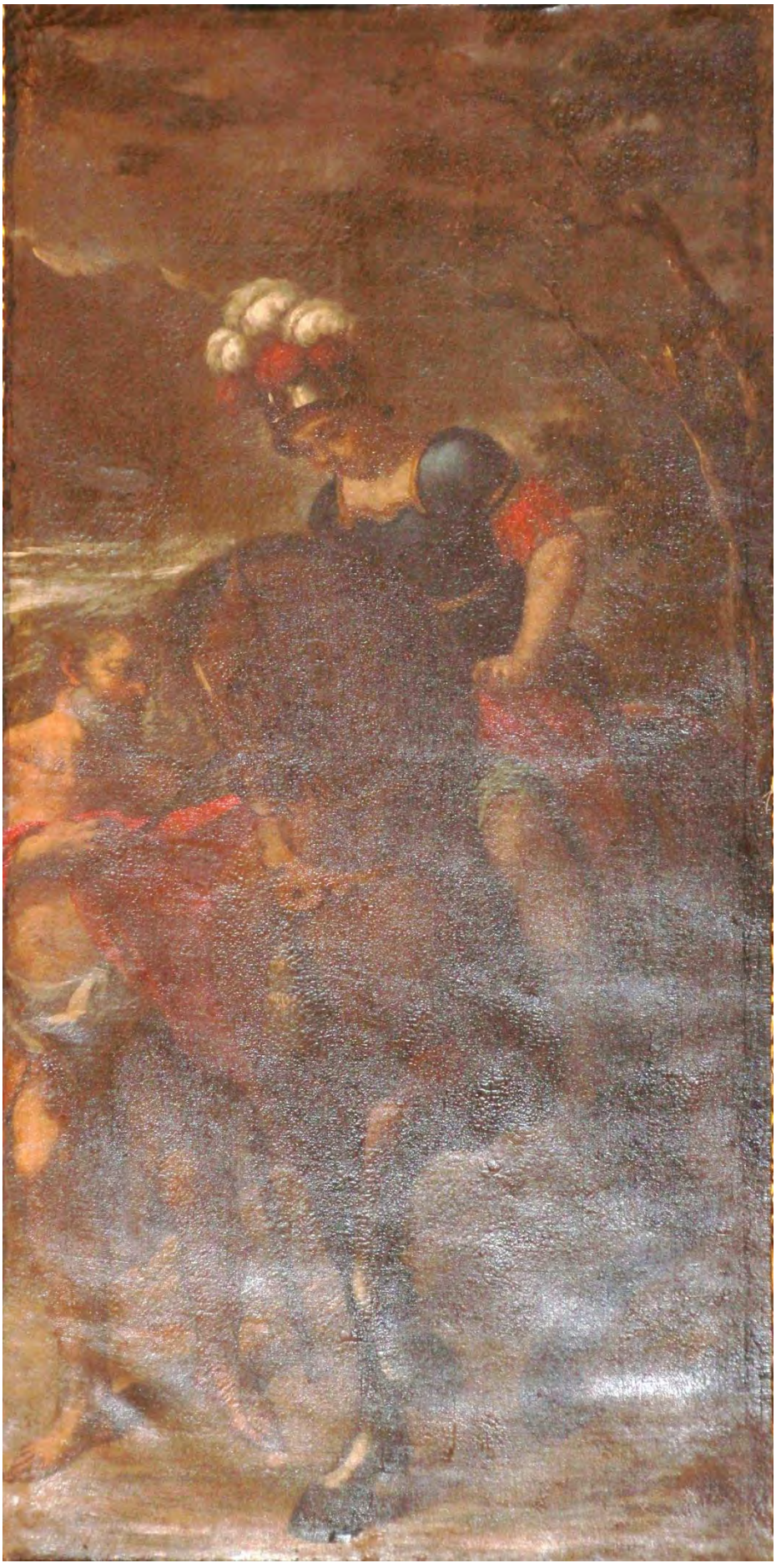
San Martín era un guardia imperial romano originario de Panonia que, según su hagiografía, en el año 337 se encontraba en la ciudad de Amiens cuando vio a un mendigo que pedía caridad para combatir el frío. Acto seguido cortó su capa con su espada para darle la mitad, conservando la otra al pertenecerle al ejército romano. La siguiente noche, se le apareció Cristo portando la mitad del manto en señal de agradecimiento por su gesto. Después de que sucediera esta milagrosa visión dejó el ejército romano para bautizarse y convertirse al cristianismo[553].

La composición de este lienzo centra su atención en el caritativo y bondadoso acto de San Martín montado sobre un caballo marrón que levanta una de sus patas delanteras en una actitud elegante. El santo, patrón de los jinetes, sastres y mendigos, tiene el rostro imberbe y viste un uniforme militar compuesto por una coraza y un casco con plumas blancas y rojas dado que, según la leyenda, era un joven y prometedor soldado romano. Junto a él, el necesitado indigente agarra la capa roja para cubrir su desnudez. En este caso posee la pierna derecha herida, ayudándose con una muleta para mantenerse erguido, aunque existen otras versiones en las que se le suele representar con la pierna amputada por debajo de la rodilla.

La escena transcurre en un espacio abierto con una rica naturaleza compuesta por zonas montañosas y arboladas. Como telón de fondo vemos unos celajes que dan paso a una iluminación crepuscular, dotada de una luz tenue a partir de tonalidades terrosas en la misma línea que muestran el San Juan Bautista del Museo Provincial de Jaén o el San Juan Evangelista de la Catedral de Jaén. Para enmarcar la composición y darle una mayor solemnidad, a la derecha de San Martín vemos un tronco con las ramas secas y una menuda vegetación tras él.

Al igual que sucede con el *San José*, el lienzo ha acusado la intervención del siglo XVIII, que desvirtuó el aspecto de sus pinceladas originales; sin embargo el registro cromático y la ambientación de la escena en un espacio natural con esa iluminación tan característica son licencias con las que suele trabajar Sebastián Martínez.

[553] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 348-349.



39. Abraham y los tres ángeles

Óleo sobre lienzo, 57 x 81,5 cm.
Valencia, colección privada

Otra de las incorporaciones al catálogo es esta obra de pequeño formato horizontal que narra un episodio de la vida del primer patriarca de la tribu de Israel. El *Génesis* (18, 1-16) relata el momento en el que Abraham y Sara, su mujer, fueron sorprendidos por la visita de tres ángeles, a los que les atendió limpiándoles los pies y ofreciéndoles pan y agua. Después de la comida, en agradecimiento los huéspedes anunciaron al matrimonio que dentro de un año serían padres a pesar de que se encontraban ambos en avanzada edad. Durante la Contrarreforma esta iconografía gozó de popularidad siendo conocida como *La Hospitalidad* o la *Filoxenia de Abraham*, por ser interpretada como una obra de Misericordia: ser hospitalario con el extranjero[554], como reflejó Murillo dentro del programa del Hospital de la Caridad de Sevilla.

El lienzo plasma el momento en el que los ángeles trasmiten su profético mensaje, mientras se encuentran alrededor de un mantel con víveres. Estos personajes poseen los mismos rasgos faciales en alusión a las tres personas de la Trinidad. Abraham se muestra estupefacto y les dirige una incrédula mirada, al mismo tiempo que extiende sus brazos y abre sus manos en busca de una explicación. En el fondo, escondida tras la puerta de la casa se encuentra Sara, escuchando atentamente la conversación mientras esboza una leve sonrisa. El lenguaje gesticular de los personajes es uno de los aspectos destacados a la hora de reforzar la tensión narrativa de la historia.

Con cierta frecuencia Antonio del Castillo ambientaba sus escenas en espacios exteriores –según grabados de Boetius a Bolswert sobre composición de Bloemaert–; sin embargo, en el caso de Martínez éste es un registro poco conocido. En esta obra vemos un rico concepto compositivo entre la distribución de sus personajes y su interacción con los elementos de la naturaleza (árboles, vegetación, cascada y puente). Las cabras siguen el modelo de la *Adoración a los pastores* del convento de Santa María de Gracia de Córdoba, en respuesta al interés del giennense hacia los animales.

La pincelada con la que Sebastián Martínez trabaja el óleo en este lienzo se caracteriza por ser matérica y por presentar una libertad absoluta en su ejecución. La luz está trabajada con gran maestría para modular los volúmenes de sus personajes, que en el caso de Abraham presenta un canon vigoroso, en la línea del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba o de los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén.

En 2011 fue denunciada la desaparición de la pintura en el reparto de una herencia. Permaneció en paradero desconocido hasta que fue recuperada, en una operación policial en la que rescataron varias obras de patrimonio artístico[555].

[554] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. I, vol. I, p. 162.
[555] JÁTIVA, Juan Manuel: «La policía rescata un cuadro del pintor de cámara de Felipe IV, Sebastián Martínez». *El País.* 10 de julio de 2014, s/p.

40. Crucificado

Óleo sobre lienzo, 320 x 230 cm.
Firmado en la piedra del ángulo inferior izquierdo: «*+/ Sebast.*[us] *f. Giennii*»
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro, Sala II.

Bibliografía: López Pérez, 1967b, p. 17; Morales, 1959, p. 3; Gaya Nuño, 1968, p. 328; Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 141; Capel Margarito, 1971, pp. 35; 43; Galera Andreu, 1983, p. 51; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; VV. AA., 1989, p. 172; Capel Margarito, 1999, pp. 21-23; Lázaro Damas, 1994, pp. 309; 310-311; Chamorro Lozano, 1990, p. 47; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 40; Mantas Fernández, 2010, pp. 887-906; Serrano Estrella, 2012h, pp. 178-179.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

«*Sebast.*[us] *f. Giennii*». Con esta rubrica, ubicada en una roca a los pies de la cruz, 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. Su 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 su última restauración[556].

A la hora de abordar la iconografía del Cristo Crucificado, Martínez la resolvió con una personalidad abrumadora centrando la 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. 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. 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.

Siguiendo los Evangelios, la cruz está rematada por el *títulus* escrito en hebreo, latín y griego. A sus pies se encuentra una calavera, identificada 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 que da paso a unas violentas nubes arremolinadas de tonos grisáceos como refuerzo del contenido trágico y teatral del lienzo.

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[557], así como con grabados de Pierre Daret sobre la obra de Simón Vouet[558]. 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.

[556] MORALES, P.: «Interesante obra…», p. 3.
[557] LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», p. 309.
[558] SERRANO ESTRELLA, F.: «Cristo crucificado…», pp. 178-179.

41. Virgen de la Esperanza

Óleo sobre lienzo, 470 x 282 cm.
Inscripciones: Cartela de la izquierda: «*NOM MORIERIS, NOM ENIM/ PRO TE, SED PRO OMNIBVS/ HAEC LEX CONSTITV/ TA EST. ESTER. 15.*»*;* Cartela de la derecha «*INIMICITIAS PONAM IN/ TER TE ET MVLIEREM ET/ IPSA CONTERET CAPVT/ TVVM. GEN*»*;* Cartela zona central «*OMNES, PECAVERVN ad. Rom/ OMNES, IN ADAM MO/ RIVNTVR. ad. Corint. 15*»
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro, Sala III.

Procedencia: Parroquia de la Santa Cruz de Jaén hasta 1786. Después pasó a la capilla de San Eufrasio de la Catedral de Jaén.

Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVI, pp. 196; 308; Ceán Bermúdez, ed. 2001, t. III, p. 81; Laborde, 1809, p. 492; Ticozzi, 1816, t. II, p. 25; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Romero De Torres, 1913, t. I, pp. 213-214; Cazabán Laguna, 1914a, pp. 330-331; Cazabán Laguna, 1927, pp. 166-167; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Gaya Nuño, 1968, p. 328; Angulo Iñiguez, 1971, t. XV, p. 266; Capel Margarito, 1971, pp. 35; 43; Chamorro Lozano, 1971, pp. 164-167; Galera Andreu, 1983, p. 51; Chamorro Lozano, 1984, p. 256; Moreno Mendoza (ed.), 1987, p. 60; VV. AA., 1989, p. 172; Sánchez-Mesa Martín (coord.), 1991, t. VII, p. 436; Lázaro Damas, 1994, pp. 308-312; Capel Margarito, 1999, pp. 23-25; Viribay Abad, 2000a, t. VI, p. 1492; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Moreno Mendoza (coord.), 2005, p. 40; Galera Andreu, 2009b, p. 204; Lázaro Damas, 2012, pp. 172-173.

Este lienzo de atrevida iconografía resume la historia de la introducción del pecado de la humanidad y de su posterior redención. En el registro inferior, Adán y Eva son encadenados por un demonio de aspecto híbrido, mitad serpiente y humano. Ese monstruoso ser se enrosca en el árbol de la sabiduría, del cual brota el fruto prohibido de la manzana. En el extremo de la cadena una cartela anuncia que toda la humanidad padecerá el mismo sufrimiento; sin embargo, el registro superior transmite un mensaje de esperanza a través de la visión triunfal de la Virgen rodeada por querubines que portan cartelas con pasajes bíblicos relativos a la liberación del pecado[559]. María encarna a la mujer apocalíptica descrita por San Juan[560], que aplastaría la cabeza de Lucifer para salvar a la humanidad[561]. En su abultado vientre se intuye la presencia del Hijo de Dios. Al situar a Cristo y a la Virgen sobre los padres de la humanidad, simbólicamente encarnan el papel del Nuevo Adán y de la Nueva Eva que expiarán el pecado.

La composición piramidal parece inspirada en las versiones de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Giorgio Vasari (iglesia de los Santos Apóstoles, Florencia) y de Luis de Vargas (Catedral de Sevilla); sin embargo Martínez la interpreta con gran personalidad. La expresividad de los rostros de Adán y Eva está próxima a José de Ribera, mientras que la monumentalidad de la Virgen recuerda a los modelos que Antonio del Castillo plantea para obras homónimas (retablo de Santa Marta de la Catedral de Córdoba y una colección particular)[562]. Por último, podemos destacar la luz crepuscular del paisaje del fondo a partir de una gama cromática reducida, pero rica en matices, desde colores terrosos a intensos dorados que sirve para crear una atmósfera de reflexión espiritual.

[559] Esther, 15, 13; Génesis, 3, 15.
[560] Apocalipsis, 12, 1-2.
[561] Génesis, 3, 15.
[562] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 228-231.

42. Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo, 200 x 142 cm.
Madrid, Galería Caylus

Procedencia: Antigua colección de Ramón Mª Narváez, Duque de Valencia. Participó en la Feria de Arte y Antigüedades TEFAF Maastricht (10-19 de marzo de 2017) en el stand 379 de la galería Caylus.

El dogma de la Inmaculada Concepción fue aprobado el 8 de diciembre de 1854 gracias a la aprobación de la bula *Ineffabilis Deus*, tras a un largo pleito que defendía la purísima concepción de la madre de Jesús. La corona española fue uno sus devotos más fervientes en el impulso de su culto al introducir en 1644 la festividad del misterio adelantandose incluso a la aprobación de la Santa Sede. Para difundir su fervor al pueblo durante el siglo XVII se produjo una frenética actividad propagandístcia a través de sus representaciones, tanto en pintura como en escultura, con obras referenciales como las de Zurbarán, Ribera Alonso Cano o Murillo. A pesar de ello, la empresa no fue sencilla por la ausencia de una tradición escrita sobre el tema, que obligaba a codificar una nueva iconografía que tomó como referencia las indicaciones de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) a partir las descripciones de la *Tota Pulchra* del Cantar de los Cantares y la mujer apocalíptica que fueron reveladas a Santa Brígida de Suecia en sus visiones.

Una de las versiones que abordan el tema es este cuadro atribuido a Sebastián Martínez que en la actualidad se encuentra en la Galería Caylus de Madrid, pero anteriormente formó parte de la antigua colección de Ramón Mª Narváez, Duque de Valencia. Su composición presenta grandes similitudes con la *Inmaculada Concepción* del Seminario Diocesano de Jaén, sin embargo en este caso su factura es mucho más acabada y refinada, lo que nos hace pensar que sobre esta obra el maestro interviene directamente, mientras que en la versión de la institución giennense su presencia fue mucho más discreta en detrimento de una mayor participación del taller.

La figura de la Virgen, repite el modelo utilizado por Sebastián Martínez en la Inmaculada Concepción del convento cordobés del Corpus Christi, al construir una figura fusiforme con el característico rostro femenino de una joven de cabello largo y mirada baja que tiene las manos unidas a la altura del pecho. En esta ocasión viste una túnica blanca y un manto azul atado a la altura de la cintura que esá recogido en uno de sus brazos. Sus plieges describen una marcada caída que está trabajada con más precisión que los representados de la versión localizada en el Seminario giennense.

Otro aspecto distante entre ambas obras lo encontramos en la presentación de los querubines portando los atributos lauretanos. A pesar de que Sebastián Martínez volvió a recurrir a la estampa de *La Asunción* de Schelte a. Bolswert, en este caso lo hizo con mayor pericia, pues los movimientos de los ángeles están definidos con más libertad aportando más dinamismo y teatralidad a la escena. En la misma tesitura se encuentra la veracidad de la luz y del cromatismo, los cuales se encuentran cercanos en su planteamiento al de los santos jesuitas de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada.

43. Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo, 225 x 170 cm.
Jaén, Seminario Diocesano

Bibliografía: VV. AA., 1989, pp. 287-288; Serrano Estrella, 2012g, p. 176.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

Una de las últimas obras en incorporarse al catálogo de Sebastián Martínez ha sido esta *Inmaculada* que se conserva en el Seminario Diocesano de Jaén. En 1989, el *Catálogo monumental de Jaén y su término* resaltaba su calidad y denunciaba su deteriorado estado de conservación[563], siendo éste uno de los principales motivos por los que ha pasado desapercibida. Con motivo de la celebración de la exposición *Sebastianus. Pintor de Jaén* a finales de 2015, Néstor Prieto llevó a cabo la restauración del lienzo para devolverle el esplendor de sus tonalidades originales. La intervención consistió en un asentado de color y la fijación de la capa pictórica, una limpieza y una reintegración cromática destinada a solventar los problemas ocasionados por el oscurecimiento de los barnices y por el levantamiento de la capa pictórica.

Su factura podría datarse en la década de 1660, cuando la vida del pintor giennese transcurrió entre las ciudades de Jaén y Madrid. Su pincelada es libre, trabajada a partir de la materia, aunque también deja prácticamente abocetadas algunas zonas como las carnosas anatomías de los querubines o los rostros infantiles, quizás debido a la participación del taller, si tenemos en cuenta la factura de otras obras.

Sebastián Martínez había tratado con anterioridad la iconografía de la *Inmaculada Concepción* en la versión cordobesa del convento de dominicos del Corpus Christi, pero en esta ocasión aborda el tema de la *Mulier amicta sole* con mayor fidelidad a la visión descrita por San Juan[564] y a las recomendaciones de Pacheco. En el centro se encuentra la Virgen envuelta por una radiante luminosidad, portando una corona de doce estrellas sobre su cabeza, mientras que está apoyada sobre la luna sostenida por tres ángeles. Describe una actitud serena y triunfante sobre la hibrida figura del diablo que se encuentra en el plano inferior, en el que se vislumbra el perfil de una ciudad como telón de fondo. La joven presenta las manos juntas a la altura del pecho y viste una túnica roja y un manto de voluminosos pliegues que tienen una violenta caída a plomo. Al igual que sucede en la *Santa Catalina* (Museo Provincial de Jaén), repite el modelo femenino de mujer de corta edad, con pelo largo, ojos rasgados.

Distribuidos a ambos lados de forma simétrica aparecen revoloteando unos angelotes que portan los atributos de las Letanías Lauretanas, propios de la iconografía inmaculista de la Virgen Tota Pulchra; de todos ellos destacan los lirios por el realismo descrito en las calidades de sus pétalos. Por último, las disposiciones de estos ángeles parecen tomadas del grabado de la *Asunción de la Virgen* de Schelte a Bolswert sobre obra de Rubens.

[563] VV. AA.: *Op. Cit.*, pp. 287-288.
[564] Apocalipsis, 12, 1-2.

44. San Agustín de Hipona

Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm.
Colección particular
Inscripciones: Ángulo superior derecho: *«S. AGV»*

Procedencia: Compareció públicamente en mayo de 2016 en Madrid el 10 de mayo de 2016 en Subastas Segre (lote nº 54) con un precio de salida de 4.000 Euros.

Bibliografía: VV. AA., 2016a, p. 23.

La presencia de Sebastián Martínez en el mercado de arte no deja de arrojar nueva luz para el estudio de su pintura. En los últimos años se ha hecho frecuente la presentación de obras inéditas que hasta ese momento eran completamente desconocidas para la crítica y que han contribuido a enriquecer notoriamente su reducido catálogo. El caso más reciente es este *San Agustín de Hipona* atribuido al pintor giennense, que fue conocido a través de Subastas Segre en mayo de 2016.

La composición y la factura de la obra se encuentran en la línea de otras obras de la producción de Martínez, como los Evangelistas de la Catedral de Jaén, pues presentan un planteamiento similar. Concebida con un marcado enfoque naturalista, la utilización de una iluminación procedente desde la izquierda potencia la tensión emocional de la escena al destacar violentamente la figura del obispo de Hipona, al mismo tiempo que lo aísla de cualquier contexto que pueda distraer la atención del espectador. Así, el lienzo muestra en primer plano y en formato de medio cuerpo a San Agustín ataviado con un alba y una capa pluvial de seda blanca ricamente ornamentada con rocallas. El santo se encuentra sentado frente a una austera mesa mientras escribe con una pluma en unos arrugados folios que están apoyados sobre un libro con cubiertas de cuero, cuando en ese mismo instante ha sido sorprendido por la divinidad, tal y como delata su elocuente mirada clavada al cielo y el gesto de estupor su mano abierta. Al fondo se observa una mitra –compañera del ajuar litúrgico descrito anteriormente– que presenta una piedra preciosa y que al igual que el resto de las naturalezas muertas están descritas con una gran veracidad táctil.

La reciente restauración del lienzo ha servido para recuperar el esplendor de su colorido original. Su pincelada es densa y concentra la materia en los surcos de las arrugas de la frente y en las cuencas de los ojos del padre de la Iglesia. La sobrecogedora expresividad del rostro parece evocar a un personaje captado del natural, sin embargo no debemos descartar que proceda del grabado *La visión de San Agustín* de Pieter de Jode II sobre una composición de Van Dyck, abierto en torno a 1640, datando esta obra en la década de 1650. Los dinámicos modelos de este pintor flamenco tuvieron gran difusión sobre los pintores del siglo XVII y en concreto detectamos la utilización de esta estampa en Juan Carreño de Miranda, Mateo Cerezo y Francisco Rizi[565].

[565] NAVARRETE PRIETO, Benito: «Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700». [En] NAVARRETE PRIETO, Benito; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa; MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 11-104.

S.AGV:

45. San Antonio Abad y San Pablo ermitaño

Óleo sobre lienzo, 166 x 117 cm.
Firmado «*Sebastianus f.* [...]»
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Salió a subasta a través de Alcalá Subastas en octubre de 2008 (Lote nº 80) con precio de salida de 3.600 euros y en diciembre de 2009 (Lote nº 118) con precio de salida de 6.000 euros (como *San Pablo ermitaño y San Antón*).

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, p. 114 (como *Visita de San Antonio a San Pablo ermitaño*); Serrano Estrella (coord.), 2012, p. 163; Mantas Fernández, 2013, p. 405.
Exposiciones: Segovia, 2011; Granada, 2013.

La obra representa a los primeros ascetas en la historia del cristianismo. Según la *Leyenda Dorada*[566] San Antonio visitó a San Pablo al desierto, en donde permaneció escapando de las persecuciones del emperador Trajano Decio; durante su estancia contempló cómo un cuervo enviado por Cristo les acercaba una ración de pan para que se alimentaran. A su regreso San Antonio Abad vio cómo dos ángeles se llevaban el alma de San Pablo y tras volver sobre sus pasos contempló sin vida al cuerpo del ermitaño, arrodillado en actitud de plegaria. Tras este suceso, San Antonio dio sepultura a San Pablo ermitaño en una fosa cavada por unos leones.

La escena muestra una iconografía de escasa repercusión en la historia del arte pero de gran tensión emocional. A diferencia de la versión amable de Velázquez (Museo Nacional del Prado, cat. nº P01169), que muestra a los santos en compañía del ave, Martínez recrea el momento exacto en el que San Antonio Abad descubre el cuerpo inerte San Pablo adoptando una espeluznante posición de oración[567]. San Antonio Abad posee una avanzada edad y un aspecto barbado. Viste el atuendo de su orden, compuesto por un sayal oscuro con capucha con una cruz potenzada bordada en el pecho; la forma de "T" o tau, que simbolizaba la vida en el futuro en la tradición egipcia, se repite en el bastón que sostiene con su mano derecha[568]. Por su parte San Pablo, está caracterizado con una larga barba blanca y presenta un aspecto demacrado; de cintura hacia abajo cubre su cuerpo con un manto de hojas de palmera trenzadas[569]. Los tonos ocres de la obra, junto con las pinceladas cortas y nerviosas acentúan el dramatismo de la escena. Del mismo modo, los reflejos de luz aplicados sobre el torso de San Pablo remarcan su anatomía e iluminan la obra con unos efectos teatrales.

La tendencia naturalista se centra en los gestos y en la expresión de estupor de San Antonio y en el aspecto cadavérico del cuerpo de San Pablo que denota la presencia de la muerte en la violenta forma de abrir la boca y en las pupilas blancas de sus ojos. Igualmente, la enfatizada contracción de su vientre producida por asfixia y los huesudos brazos dirigidos violentamente al cielo son planteamientos cercanos al *San Jerónimo y el ángel del Juicio* de José de Ribera (Museo Nazionali di Campodimonte, Nápoles).

[566] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, pp. 97-99.
[567] *Ibídem*, p. 98.
[568] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. III, pp. 108-113.
[569] *Ibídem*, t. II, vol. V, p. 25.

46. Santo Tomás

Óleo sobre lienzo, 108 x 85 cm.
Madrid, colección Granados

Bibliografía: Palencia Cerezo, Del Campo, 2007, pp. 36; 152-153; Palencia Cerezo, Del Campo, 2008, pp. 94-95; Palencia Cerezo, 2011, p. 105.
Exposiciones: Córdoba, 2007; Sevilla, 2007/2008*;* Burgos, 2008; Segovia, 2011; Granada, 2013.

Santo Tomás está presentado de perfil en un formato de tres cuartos: gira la cabeza con gran naturalidad y dirige la mirada al frente. A través de este gesto Sebastián Martínez dota a la obra de gran dinamismo, al mismo tiempo que busca la complicidad del espectador. Tras su figura se erige un fondo neutro de tonalidades terrosas iluminado por un tenue haz de luz artificial que enfatiza la figura del apóstol, creando enérgicos contraluces que evocan a José de Ribera en algunos de sus retratos.

Para facilitar la identificación de Santo Tomás –y siguiendo su tradición iconográfica– Martínez hace que el personaje agarre una lanza con su mano derecha, debido a que fue uno de los instrumentos relacionados con el martirio de este apóstol que predicó en la India[570], mientras que bajo su brazo izquierdo sostiene un libro que apoya en su cintura.

A través del voluminoso manto anaranjado, de pliegues violentamente iluminados, acentúa la monumentalidad del estilizado canon del santo, en busca de la verdad material de los volúmenes desde un punto de vista escultórico, siguiendo la estela de y el modo de hacer de Zurbarán. Sus manos y, sobre todo, su rostro son una apuesta por la pintura naturalista, que responde al gusto del Martínez a la hora de dirigir su mirada hacia el mundo que le rodea para crear unos personajes mundanos sacados de barrios populares que incitan a los devotos a la oración.

Para la caracterización del santo opta por plasmar sobre el lienzo a una persona de avanzada edad de pronunciados pómulos y aspecto descuidado, descrito magistralmente a través de una pasta pictórica densa que da buena muestra de la maestría técnica del pintor giennense. Palomino honra la correcta definición fisionómica de los personajes para alcanzar la perfección de una obra al afirmar que «es principio constante en la filosofía natural, que la constitución del cuerpo humano, y la figuración del semblante, son unos índices infalibles de las pasiones, e inclinaciones del hombre»[571]. Este modelo está próximo a la obra homónima del *Apostolado* de Córdoba, que según Palencia Cerezo deriva de la estampa de Gerard de Jode[572]. A pesar de ello, también tenemos que tener presente que las composiciones de ambos personajes de Martínez tienen similitudes en el modo de sujetar la lanza con la expuesta en el grabado *Mars in Half-Length* de Chiaroscuro Woodcut siguiendo a Hendrick Goltzius[573].

[570] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, 1987, p. 51.
[571] PALOMINO, A.: Op. Cit., p. 594.
[572] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez y el Apostolado…», p. 379.
[573] BARTSCH, A. V: *Op. Cit.*, vol. III, pat. I, p. 199, fig. 230 (72).

47. San Judas Tadeo

Óleo sobre lienzo, 60 x 45 cm.
Inscripciones: Zona superior izquierda: «*S. JUDAS TADEO.*»
Madrid, colección Granados

Bibliografía: Palencia Cerezo, Del Campo, 2007, pp. 36; 154-155; Palencia Cerezo, Del Campo, 2008, pp. 96-97; Palencia Cerezo, 2009c, p. 384; Palencia Cerezo, 2011, p. 113.
Exposiciones: Córdoba, 2007; Sevilla, 2007/2008*;* Burgos, 2008.

Dos de los aspectos destacados de este lienzo que representa a San Judas Tadeo son su acentuado naturalismo y su fuerte intensidad emocional. El apóstol está representado en formato de dos cuartos vistiendo una túnica de color púrpura, caracterizándose como una persona de edad adulta y de aspecto desaliñado.

Clava su profunda mirada hacia el espectador, mientras que con su mano izquierda muestra el hacha o la alabarda, con la que fue golpeado mortalmente en la cabeza tras negarse a realizar una ofrenda a una estatua de Diana[574]. En recuerdo a José de Ribera el pintor giennense aísla al santo de cualquier contexto, en donde únicamente adquiere cierto protagonismo una enérgica luz que saca de la oscuridad la parte derecha del busto del apóstol, al mismo tiempo que crea una atmósfera de gran contenido espiritual.

A pesar de su reducido tamaño, Sebastián Martínez elabora una mágnifica obra a partir de un correcto dibujo que está en perfecto equilibrio con la aplicación de una soberbia pincelada matérica. El color adquiere un papel protagonista dado que además de definir los diferentes volúmenes y texturas de la piel del santo –sobre todo las arrugas de la frente y los surcos de las cuencuas de los ojos– aporta credibilidad al personaje retratado, tal y como recomendaba Francisco Pacheco: «cuando las figuras tienen valentía, debuxo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural que se juntan en estas pinturas, que habemos dicho, traen sumo honor al artífice»[575].

La composición y, sobre todo, el modelo planteado en este San Judas Tadeo se encuentran íntimamente relacionados con el *San Bartolomé* del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. La similitud entre las facciones físicas que definen a ambos personajes revela el reaprovechamiento de unos estudios previos que Sebastián Martínez tuvo que tomar directamente del natural, inspirado en su realidad más cercana y en las personas que vivían a su alrededor, siendo ésta una práctica generalizada en el *modus operandi* de los pintores del siglo XVII.

[574] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, 1987, p. 686.
[575] PACHECO, F.: *Op. Cit.,* p. 519.

S. JUDAS TADEO.

48. San Jerónimo

Óleo sobre lienzo, 164 x 106 cm.
Madrid, colección Granados

San Jerónimo tuvo una gran difusión en la pintura barroca española del siglo XVII, como demuestran las representaciones de Ribera, Valdés Leal o Antonio del Castillo. Sebastián Martínez abordó a lo largo de su vida varias veces esta iconografía del erudito y asceta doctor de la Iglesia que tradujo *La Biblia* del latín. En esta ocasión incorporamos a su catálogo una versión inédita que forma parte de la Colección Granados.

Se trata de un lienzo que enmarcamos cronológicamente durante los primeros años de la producción artística del giennense, encontrando ciertas concomitancias en su concepto pictórico con otras obras de ese periodo como el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (Palacio Episcopal de Jaén). Sin embargo, el San Jerónimo de la Colección Granados presenta una noción espacial más realista y elaborada respecto a la distribución de todos los elementos que aparecen alrededor del santo y por el hecho de ambientar la escena en un lugar de transición entre el interior de una gruta y el exterior, aportando un punto de fuga a través del paisaje del fondo.

La obra se construye en torno a la portentosa figura de San Jerónimo que describe un ligero escorzo en clave manierista al clavar una rodilla en el suelo y flexionar la otra pierna. Destaca el metódico estudio anatómico del santo, enfatizado a través de la luminosidad artificial que ilumina los músculos en tensión y los pliegues de la piel del vientre, con un planteamiento similar al mostrado en el cuadro de los santos y patronos de los zapateros, sobre todo en el San Crispín. Por otro lado, el perizoma describe unos pliegues realistas, cuyo albayalde aporta un foco de luz.

Su rostro parte de un modelo tomado directamente del natural, del que destacan sus protuberantes pómulos, su fina nariz aguileña, el hundimiento de la cuenca de los ojos y la frondosa barba realizada a base de pinceladas sueltas. Su mirada ensimismada y su boca abierta son un reclamo para captar la atención del espectador, como sucede con el *Santo Tomás* o el *San Judas Tadeo* de la misma colección. La obra adquiere unas connotaciones narrativas a través de la interpretación de los gestos de San Jerónimo, al señalar con una mano al cielo y con otra al pergamino, se nos intenta transmitir que el santo se encontraba actuando como intermediario de la palabra de Dios.

Como es costumbre en Martínez, existe un claro interés a la hora de recrearse de forma verosímil en la reproducción de las diferentes calidades de las naturalezas muertas, como podemos observar en el capelo y en la capa púrpura del primer plano o en el pergamino y en los libros que se hallan repartidos a diferentes alturas sobre diferentes bloques pétreos que sirven para equilibrar la composición. Completan el bodegón el crucifijo y la calavera, dos atributos que guiaban la oración de San Jerónimo en la búsqueda de la divinidad para llevar a cabo su empresa.

49. San Pablo

Óleo sobre lienzo, 106 x 68 cm.
Inscripciones: Ángulo superior izquierdo: «*S. PAVLVS.*»
Madrid, colección Granados

Tras el Concilio de Trento las series de Apóstoles tuvieron una gran difusión, con la intención de mostrar a los santos como modelos de la fe cristiana, encontrando grandes exponentes en los casos de El Greco, Rubens o Ribera. Por norma general eran representados de forma individual e iban acompañados de sus atributos iconográficos para facilitar su identificación.

Dentro de este contexto se enmarca este San Pablo de la Colección Granados, siendo otro de los cuadros inéditos que presentamos en este catálogo. Se trata de una obra que situamos dentro del periodo formativo de Sebastián Martínez Domedel en la década de 1630, cuando todavía no estaba perfilado su estilo y presentaba una clara dependencia del uso de la estampa en la configuración de sus composiciones. Este caso concreto parece evocar a los modelos del Apostolado que Goltzius realizó en 1589 y que gozaron de popularidad entre los pintores andaluces del siglo XVII, siendo clara su influencia en los casos de Pablo Legot o Herrera "el Viejo"[576].

Siguiendo estas estampas, Martínez concibe una corpulenta figura sobre un fondo neutro, a través de los voluminosos pliegues del manto verde y de la túnica azul que porta el santo. Tras su conversión, San Pablo fue uno de los apóstoles que propagaron el cristianismo de forma más activa hasta su muerte; por ello, agarra con su mano derecha un evangelio, al mismo tiempo que sostiene sutilmente con la izquierda una espada con la que fue decapitado y que presenta en primer plano al espectador.

Sin embargo, el concepto pictórico de su pincelada ya está presente en el modo de modular el óleo en el rostro del santo, en donde vemos una gran concentración de materia en la definición de la piel fruncida del entrecejo, en los profundos surcos de la cuenca de los ojos o en los pronunciados pómulos. En la misma línea se encuentra el tratamiento de la barba y de la cabellera en la que destaca ese largo mechón blanco que cae por el lado derecho.

Sebastián Martínez cuenta en su producción con otros Apostolados, como el desaparecido del claustro de los jesuitas de Jaén y el del Palacio Episcopal de Córdoba, conservado prácticamente en su totalidad. En el ángulo superior izquierdo aparece una inscripción que indica la identidad del apóstol, lo cual nos hace pensar que posiblemente pudo formar parte de una serie, del mismo modo que sucede en el San Judas Tadeo de la colección Granados. Además, y a pesar de que ambos cuadros se enmarcan en diferentes momentos, presentan una grafía similar y una misma tensión psicológica concentrada en las profundas y penetrantes miradas de sus personajes, dotadas de unas grandes dosis de persuasión sobre la persona que contempla la obra.

[576] NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 152-157.

S. PAVLVS

50. Las Lágrimas de San Pedro

Óleo sobre lienzo, 162 x 103 cm.
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Perteneció a la Colección Granados (Madrid) hasta que fue vendido a otra colección privada madrileña. En 2014 el cuadro fue recuperado para la Colección Granados.

Bibliografía: Palencia Cerezo, Del Campo, 2007, pp. 36; 150-151; Palencia Cerezo, 2011, p. 110-111.
Exposiciones: Córdoba, 2007; Sevilla, 2007/2008.

El arrepentimiento de San Pedro es un tema posterior al episodio de la negación de Cristo, que relataba cómo el apóstol negó a Cristo tres veces antes que cantara el gallo[577]. Esta iconografía gozó de gran popularidad en la pintura barroca de la Contrarreforma, siendo frecuente en el caso español encontrarla junto a la de Jesucristo atado a la columna[578].

La escena muestra al primer Papa angustiado y en soledad por haber traicionado a Jesús. El modo de retorcer el pañuelo blanco y la tensión contenida de las manos denotan el dramatismo del episodio planteado por Martínez, que según Palencia Cerezo y del Campo sigue el modelo de las *Lágrimas de San Pedro* de Rubens[579].

El santo está representado según la tradición del arte occidental como un hombre de avanzada edad, de aspecto barbado y con un mechón sobre su frente. Está ataviado como un apóstol, llevando los pies desnudos y vistiendo una toga verde y un manto anaranjado. Su cabeza está rematada por una corona resuelta mediante un sutil haz de luz que brota de su cabeza. Junto a San Pedro se encuentran dos llaves, una de oro y la otra de plata, ambas unidas por un cordel; este atributo simboliza el poder que Cristo le legó para absolver y excomulgar los pecados tanto en la tierra, como en el cielo[580]. Bajo el manto deja ver un libro que representa la autoridad y la aportación literaria realizada por el apóstol[581]. Por último, y para relacionar este episodio con el de la negación, tras el príncipe de los apóstoles se ubica dentro de la escena a un gallo cantando, cuyo planteamiento nos recuerda a uno de los dibujos que Antonio del Castillo dedica a este animal (Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. nº 1052).

Una vez más, Martínez expone su fascinación por el naturalismo, como demuestran los pliegues del manto y del pañuelo o el modo de resolver la barba y la anatomía del santo. Como acostumbra, recrea con minuciosidad la calidad táctil de las cubiertas y los folios del libro. En esa línea se encuentra la naturaleza rocosa del fondo, donde predomina una superficie trabajada mediante una paulatina graduación de colores terrosos. Finalmente, la atracción por la representación de los animales se refleja en la definición del gallo, en donde su pincelada se hace más suelta y nerviosa para definir su plumaje.

[577] Mateo, 26, 34; Juan, 13, 38.
[578] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. I, vol. II, p. 456.
[579] PALENCIA CEREZO, J. M.; CAMPO DEL, J.: *El esplendor del Barroco*…, pp. 150-151.
[580] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 50-51.
[581] DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *Op. Cit.*, p. 290.

51. Santa Águeda

Óleo sobre lienzo, 188 x 108 cm.
Firmado en el ángulo inferior derecho: «*Sebastianus/ Cordoba en 166*[…]»
Ángulo inferior izquierdo: «*S*r *D. Luis Gomez ft* […]/ *Figueroa*»
Madrid, colección Granados

Bibliografía: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 111; Palencia Cerezo, Del Campo, 2007, pp. 36; 156-157; Palencia Cerezo, Del Campo, 2008, pp. 164-165; Palencia Cerezo, 2011, p. 110.
Exposiciones: Córdoba, 2007; Sevilla, 2007/2008*;* Burgos, 2008.

El lienzo muestra a Santa Águeda, quien fue martirizada por consagrar a Cristo y conservar su virginidad en contra de los intentos de seducción fallidos del prefecto Quintiano. En su castigo fue atada a una columna boca abajo, mientras que un verdugo le retorció y arrancó los pechos con unas tenazas. Tras este terrible suceso fue curada en su celda por San Pedro, aunque finalmente fue condenada a morir al ser arrojada sobre carbones ardientes[582].

La santa está representada de cuerpo entero sobre una estructura rocosa con un fondo de tonos ocres en clave tenebrista. Sebastián Martínez repite el modelo femenino que introduce en sus Inmaculada*s*, en el que representa a una mujer joven de largo cabello rubio, de ojos rasgados y mirada melancólica. Al igual que solía hacer Zurbarán con sus santas, el giennense la viste con una rica indumentaria propia de la nobleza, con la intención de hacer la imagen más cercana al fiel del siglo XVII. Para los tratamientos de las telas el pintor las dota de unos acentuados pliegues, que están definidos por unas magníficas veladuras. En su mano izquierda porta una palma que refleja su condición de mártir, a la vez que señala la victoria de su alma frente a la muerte.

Junto a Santa Águeda aparecen dos angelitos rubios de facciones redondeadas, característicos del pintor giennense. Sus rasgos son similares a los querubines planteados en la *Inmaculada* del Corpus Christi de Córdoba y a los de la *tabla del Santo Rostro* de la Catedral de Jaén. Uno de ellos muestra a la santa una bandeja de plata con los pechos que le fueron cortados durante su martirio[583], mientras que el otro porta unas azucenas que señalan la virginidad de Santa Águeda.

Según revela su firma, la obra fue realizada en la década de 1660. Junto a ella aparece una dedicatoria a Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba, una figura destacada de la ciudad de Córdoba en el siglo XVII y un importante mecenas de otros artistas como Antonio del Castillo[584]. El planteamiento compositivo de este lienzo se encuentra íntimamente relacionado con la *Santa Catalina* de Sebastián Martínez del Museo Provincial de Jaén (inv. nº CE/BA0768). Por otro lado, el modelo del ángel que sostiene la bandeja con los senos y la disposición de la santa parecen inspirados en un grabado de *Santa Águeda* de autor anónimo de la Bibliothèque Nationale de París.

[582] VORÁGINE, J: *Op. Cit.*, pp. 167-170.
[583] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. III, p. 34.
[584] ESPEJO CALATRAVA, P.: «El patronato…», pp. 179-187.

52. Santa Catalina

Óleo sobre lienzo, 205 x 113 cm.
Firmado en el ángulo inferior derecho «*Seba*[...]*t*[...]*F*»
Jaén, Museo Provincial, inv. nº DJ/BA0768

Procedencia: Fue adquirida el 9 de septiembre de 2005 con la empresa Arte, Información y Gestión, a través del expediente/adquisición nº D052713AD99MU

Bibliografía: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111; 123; Palencia Cerezo, 2011, p. 114; Galera Andreu, 2009b, p. 204; Palencia Cerezo, 2015, p. 108.
Exposiciones: Jaén, 2008/2009.

Esta *Santa Catalina* fue adquirida en 2005 por el Museo Provincial de Jaén por importe de 90.000 euros, quedando inventariada con el nº 768. El *Informe técnico con propuesta de adquisición*[585]*,* expone que respondía la necesidad de dotar a sus fondos con alguna obra de Sebastián Martínez, considerado «el más importante de los pintores del Barroco en Jaén». Además de su calidad pictórica, la iconografía de este lienzo reúne intereses museísticos y culturales para la ciudad de Jaén al representar a una de sus copatronas. Esta santa gozó de gran popularidad durante la Edad Media al ser martirizada por defender el cristianismo al negarse a casarse con el emperador Maximiano, declarando que había contraído un «desposorio místico» con Cristo[586].

Sebastián Martínez pinta a Santa Catalina de cuerpo entero, ataviada anacrónicamente con unos ricos ropajes propios del siglo XVII, siguiendo la tradición de los «retratos a lo divino». A través de ellos se indicaba la grandeza y dignidad de la retratada, al mismo tiempo que se hacía su imagen más accesible para el público de la época[587], siguiendo el modelo difundido por Zurbarán con sus series de santas. Por otro lado, y para indicar el estatus de Santa Catalina, como reina de Alejandría, la escena se enmarca dentro de un espacio interior insinuado por el empleo de un cortinaje rojo[588]. Igualmente para identificar a la santa el pintor giennense la representa con los instrumentos relacionados con su martirio: a sus pies muestra los restos de una rueda de pinchos, con la cual fue primero castigada pero que milagrosamente se rompió al entrar en contacto con su cuerpo, y la espada con la que finalmente fue decapitada.

Una radiografía reveló que tras la capa pictórica del lienzo se encontraba el dibujo de un caballero próximo a los modelos velazqueños[589]. El colorido amable de este lienzo y la forma de trabajar la luz para crear las diferentes calidades de los tejidos, así como sus brillos y veladuras, evidencian el conocimiento de la pintura madrileña del siglo XVII. La técnica diluida de esta obra guarda cierto paralelismo con algunos retratos regios, como los realizados a *La reina Mariana de Austria* y a *La infanta Margarita de Austria* (Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P01191; P01192).

---

[585] Nº 10-6-05 45.
[586] DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *Op. Cit.*, p. 108.
[587] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 212-214.
[588] *Ibídem*, pp. 225-226.
[589] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 123. Navarrete Prieto trató el tema en *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010) y en el catálogo *Sebastianus. Pintor de Jaén* (en prensa).

53. San Juan Bautista

Óleo sobre lienzo, 129,5 x 97 cm.
Firmado en el ángulo inferior derecho «*Sebastianus*»
Inscripciones: En la filacteria: «[*EC*]*CE AG*[*NUS DEI*] *QVI TOLLIT PECCA*[*TUM MUNDI*]»
Jaén, Museo Provincial, inv. nº DJ/BA0779

Procedencia: Colección Cristóbal Velasco Cobos (Málaga); *Galería Coll & Cortés fine Art Dealers* (Madrid).

Bibliografía: Clavijo García, 1993, p. 1674; Valdivieso González, 2007, p. 48; Palencia Cerezo, 2011, p. 114.
Exposiciones: Madrid, 2007.

Este *San Juan Bautista* fue comprado por el Museo Provincial de Jaén en octubre de 2006 por la cantidad de 108.000 euros, un año después de adquirir el lienzo de *Santa Catalina*. José Luis Chicharro Chamorro, director de la entidad, expuso en el Informe para la adquisición que este cuadro era «fundamental en el proyecto museológico de este mueso» con el fin de enriquecer la colección de artistas giennenses.

El último de los profetas que anunció la llegada de Cristo está caracterizado imberbe y con delicados rasgos faciales, propios de la edad de un adolescente, siguiendo los modelos de artistas florentinos del Quattrocento como Donattello, Verrocchio o Leonardo da Vinci[590]. Francisco Pacheco sancionó esta iconografía que representaba a Juan Bautista con aspecto de mancebo, en detrimento de las que describían al santo adulto como expuso en su versión del Museo del Prado (cat. nº P01025), basada en la reliquia de su cabeza que se conserva en la iglesia de San Silvestre de Roma[591].

Muestra el torso al descubierto, cubriendo su desnudez con un sayo de pelo de camello y un manto púrpura que alude a su martirio[592]. Con su mano derecha sostiene una cruz de la que cuelga una filacteria con la leyenda «*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi*»[593]. Al igual que el *Agnus Dei* de Zurbarán del Museo del Prado (cat. nº P07293), el cordero, al cual le entrega la cruz, representa alegóricamente a Cristo y sugiere su posterior llegada para redimir el pecado de la humanidad. Como telón de fondo ubica un paisaje anieblado con una luz crepuscular característica de su paleta.

Sebastián Martínez deja buenas muestras de su maestría en la violenta iluminación de la anatomía del Bautista, así como en el gran naturalismo de la lana del cordero, resuelto con virtuosas pinceladas. Por otro lado, el aspecto juvenil y sonriente del santo y la composición de la escena presenta algunos paralelismos con el *San Juan Bautista en el desierto* de José de Ribera (Museo del Prado, Madrid, cat. nº P01108). Ambos artistas apoyan al santo sobre una roca cubierta por su manto rojo, y tras él sitúan el tronco de un árbol que marca una diagonal, que en el caso del pintor giennense adquiere una mayor profundidad al disponer la cruz en esa dirección.

[590] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. I, vol. I, p. 496.
[591] PACHECO, F.: *Op. Cit.* pp. 661-662.
[592] *Ibídem*, p. 663.
[593] Juan 1, 29.

54. San Juanito con el cordero

Óleo sobre lienzo
Barcelona, colección privada

El profesor Benito Navarrete Prieto ha atribuido este *San Juanito con el cordero*[594], una obra de delicada factura en la que podemos ver un registro más íntimo del pintor giennense, alejado del dramatismo desgarrador que acostumbra a exhibir en otros cuadros como el *Cristo crucificado* de la Catedral de Jaén.

Durante el siglo XVII las representaciones centradas en la infancia de Jesús y su primo gozaron de gran popularidad en Italia y España al configurar unas imágenes que combinaban la ternura y el dramatismo. Lejos de las imágenes amables de Murillo que se difundieron durante la siguiente centuria, este San Juanito aparece representado de cuerpo entero con una pierna adelantada describiendo una actitud dinámica para echar a caminar. Francisco Pacheco aconsejaba pintar al Bautista de niño alegando que de esa forma se mostaba la modélica vida penitencial que tuvo desde temprana edad[595]. A pesar de que el infante centra la atención del espectador, él mismo se encarga de desviarla a través de su mirada y del sutil gesto de su mano hacia el auténtico protagonista, que no es otro que la representación alegórica de Cristo en forma de animal, tal y como indica la inscripción de la filacteria que cae sobre su brazo.

La brillante luz crepuscular del fondo adquiere un papel fundamental a la hora de crear una atmósfera espiritual e introspectiva –característica en la obra de Sebastián Martínez– que modela con gran realismo los volúmenes de la rolliza anatomía del niño y que se encarga de transmitir la textura de la piel del cordero. Ese interés naturalista también se observa en los magistrales claroscuros, pero sobre todo en la sombra del brazo que se proyecta en el vientre de San Juanito.

Una actividad constante en la producción de Sebastián Martínez es la de economizar los modelos de sus personajes rentabilizando sus invenciones en varias ocasiones, siendo este aspecto esencial para la adjudicación de nuevas catalogaciones. En este caso concreto, los modelos empleados para la definición del San Juanito y el cordero nos remiten directamente a otros tomados de obras documentadas y fechadas que certifican la atribución. Así, el pequeño infante evoca directamente a los prototipos de ángeles mostrados en la tabla del Santo Rostro, mientras que la representación del místico animal lo vemos repetido en el San Juan del Museo Provincial de Jaén.

El cuadro parece tener un precedente en el gracioso e ingenuo mundo infantil planteado por Guido Reni o Simone Cantarini. En relación con éste último, detectamos una interesante coincidencia entre el movimiento del niño planteado por el artista italiano en el grabado del *Ángel de la guarda* y el descrito por el San Juanito de Sebastián Martínez.

[594] Agradezco al profesor Navarrete Prieto su cortesía al cedernos la imagen. El propio autor profundiza sobre el tema en el catálogo *Sebastianus. Pintor de Jaén* (en prensa).
[595] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 662.

55. Decapitación de San Juan Bautista

Óleo sobre lienzo, 43 x 58 cm.

Procedencia: La obra fue presentada públicamente en *Alcalá Subastas* desde el 30 de noviembre al 1 de diciembre de 2016 con el Lote 2034, nº de subasta 83, y con un precio de salida de 2.000 euros.

Se trata de un cuadro de pequeñas dimensiones y formato horizontal que recientemente ha sido atribuido a Sebastián Martínez. Esta pintura resulta interesante desde el punto de vista iconográfico al representar de forma inusual el momento previo a la decapitación de San Juan Bautista, dado que gozaron de mayor popularidad las obras que mostraban a Salomé portando la cabeza del santo en una bandeja de plata y las que exponían únicamente la testa, a modo de reliquia, sobre dicho recipiente.

El episodio, también conocido como la Pasión de San Juan Bautista, aparece relatado en los evangelios de Marcos y Mateo[596]. La muerte del último de los profetas de Israel y el primero de los mártires de la fe de Cristo se produjo por petición de Salomé, quien exigió a Herodes el día de su cumpleaños que le entregara la cabeza del santo como recompensa a la ejecución de una seductora danza.

Martínez opta por plasmar de forma narrativa este momento de gran tensión emocional, ambientando la obra en el interior de la prisión, en donde predomina una luz en penumbra que entra por una ventana con rejas. En la oscuridad del fondo de la cárcel se retuercen dos presos aterrados por la crueldad de la escena: uno de ellos está maniatado, mientras que el otro tiene sujeta una de sus manos a una argolla que deja su cuerpo suspendido. En el primer término la iluminación es más intensa, porque allí se halla San Juan Bautista atado de pies y manos por unos grilletes. El verdugo le agarra su cabeza de forma violenta para alzarlo y asestarle con la espada un golpe mortal en el cuello, ante el estupor de dos mujeres: la más joven se tapa el rostro horrorizada, aunque la otra –la que porta la bandeja de plata– la conforta para que sea fuerte. Siguiendo a Pacheco el santo ha sido representado como un adulto de treinta años, flaco y exhausto, con la piel morena por su periplo en el desierto que cubre su cuerpo con una piel de camello y un manto púrpura alusivo a su condición de mártir[597]. Junto a él, se localiza como atributo, una cruz de caña y una filacteria con el texto «*Ecce Agnus Dei*».

El pequeño formato de esta obra puede deberse a que fuera el estudio previo de un cuadro de mayores dimensiones, ya que presenta un planteamiento y una factura similar a la del boceto del *Martirio de San Sebastián* (Fundación Focus-Abengoa). En ambos casos predominan las tonalidades ocres y presentan concomitancias en la aplicación de las veladuras, así como en el prototipo utilizado para la fisionomía de los rostros de ambos santos. Por otro lado, la teatralidad de la escena recuerda a la versión planteada por Caravaggio en 1608 para la Concatedral de San Juan de la Valeta de Malta por su composición y dramatismo, con la diferencia que el italiano pinta al santo después de recibir el golpe en el cuello.

[596] Mateo, 14, 3-12; Marcos, 6, 17-29;
[597] PACHECO, F.: *Op. Cit*., p. 662.

56. San Juan Evangelista y San Juan Bautista

Óleo sobre lienzo, 106 x 124 cm.
Inscripciones: Leyenda de la filacteria «*ECE ANVS DEI*»
Madrid, colección privada

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, p. 113.

La iconografía que reúne a los Santos Juanes dentro de una misma obra tuvo gran difusión durante la Edad Media y el Renacimiento. Su origen se encuentra en la creencia popular que aseguraba que la fecha de la muerte del Evangelista coincidía con la del aniversario del Bautista[598].

Sebastián Martínez ambienta la escena en un espacio abierto de superficie rocosa, salpicada por tenues motivos vegetales y como sucede en otras obras emplea un paisaje bañado por una luz crepuscular. Ambos recursos, tanto la naturaleza como la iluminación, están presentados de forma similar en el lienzo de *San Bartolomé* que forma parte del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

Por su parte, los santos aparecen sentados en una actitud distendida. Con la intención de dirigir su mirada al frente en busca de la complicidad del espectador giran su cuerpo de forma natural, a través de un valiente escorzo. Sus rostros son auténticos retratos tomados del natural, que plasman perfectamente el estado de serenidad del evangelista y la poderosa personalidad del bautista a través su enérgica mirada.

Para facilitar la identificación de ambos, Sebastián Martínez representa a cada uno con sus correspondientes atributos iconográficos. San Juan Evangelista está situado al fondo, vistiendo una túnica verde y un manto rojizo de marcados y profundos pliegues; a su lado le acompaña un águila, que es la figura del Tetramorfos que suele asociársele, al ser su evangelio el que ofrece la visión más próxima de Dios. Las facciones juveniles de su rostro están íntimamente conectadas con el modelo del *Santiago el Mayor,* que recientemente fue vendido a una colección privada tras comparecer públicamente en una casa de subastas[599].

Junto a él se encuentra San Juan Bautista, situado en un plano más próximo al espectador. Su rostro posee unos rasgos maduros marcados por los duros años que vivió retirado en el desierto. Cubre su cuerpo con una piel de camello y porta una cruz de caña de la cual pende una filacteria con la inscripción «*Ecce Agnus Dei*». Apoya su brazo izquierdo sobre el lomo de un cordero que representa simbólicamente a Jesucristo. Sebastián Martínez deja una buena muestra de la habilidad de su paleta al disponer al animal en escorzo para plantear la profundidad de la escena, al mismo tiempo que exhibe sus dotes como pintor naturalista al plasmar magistralmente la calidad táctil de la lana que cubre el cuerpo de este animal, tal y como sucede en el *San Juan Evangelista* del Museo Provincial de Jaén (inv. nº CE/BA077).

[598] RÉAU, L.: *Op. Cit*., t. II, vol. IV, p. 191.
[599] *Subastas Segre*, 15 de diciembre de 2009 (nº 62), Lote nº 36.

ECCE AGNUS DEI

57. Santiago el Mayor

Óleo sobre lienzo, 40,5 x 29,5 cm.
Inscripciones: Ángulo superior izquierdo: «*S. IACOBVS/ MAIOR*»
Colección privada

Procedencia: Expuesto en *Subastas Segre* (Madrid, del 3 al 14 de diciembre de 2009). Salió a subasta en Madrid el 15 de diciembre de 2009 (nº 62), Lote nº 36, con precio de salida de 3.000 euros.

Webgrafía: http://www.arcadja.com/auctions/es/martinez_sebastian/artista/336793/ (10/05/2011)

En diciembre de 2009 este *Santiago el Mayor* fue expuesto públicamente en *Subastas Segre* atribuido a Sebastián Martínez por el profesor Navarrete Prieto tras estudiar las características compositivas y técnicas del lienzo. Su autoría no ofrece dudas si lo comparamos con otros cuadros de su producción como el *Apostolado* del Museo Diocesano de Córdoba y, sobre todo, con los *Santos Juanes* de colección particular madrileña, donde existe un alto grado de parentesco.

La similitud física que comparten este Santiago el Mayor y el San Juan de la citada obra de colección particular, responde a la unión fraternal que les unía a ambos, ya que eran hermanos e hijos del pescador galileo Zebedeo. A pesar del epíteto "Mayor", este apóstol no era el más viejo de ellos, sino que con él se alude a la llamada de Cristo, dado que fue uno de los primeros en acudir[600].

Se trata de un lienzo de pequeño formato que muestra en retrato de dos cuartos al apóstol. Viste una túnica de color oscuro con una concha de peregrino a la altura del pecho, siendo éste uno de los atributos iconográficos más representativos de Santiago el Mayor. La expresión amable del rostro de Santiago y el modo de resolver algunos de sus rasgos faciales, como los ojos, la nariz o la boca, además de ser semejantes al San Juan Evangelista del citado lienzo de los *Santos Juanes* está en la misma línea que el del San José de la *Adoración de los pastores* de la serie que el pintor giennense realizó para el convento cordobés del Corpus Christi. Este aspecto revela la tendencia de Sebastián Martínez para rentabilizar la caracterización de sus modelos en varios cuadros.

El tratamiento del cabello y las carnaciones del santo son expresados dentro de una línea naturalista. En esta ocasión, la paleta de Martínez vuelve demostrar una gran maestría en tanto en cuanto al modo de economizar sus recursos para aplicar la luz y el color. Una buena muestra de ese dominio de la técnica se aprecia en la iluminación tenebrista del rostro del apóstol en contraste con el fondo oscuro de tonos ocres.

[600] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 169-170.

IACOBVS
MAIOR

58. San José con el Niño

Óleo sobre lienzo, 142 x 96 cm.
Firmado en la parte inferior central: «*Sebast.*^{us} *f. Giennii*»
Madrid, Museo Nacional del Prado, Sala XVII A, cat. nº P8027

Procedencia: Colección Christopher González-Aller, Madrid

Bibliografía: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 111-112; Palencia Cerezo, 2009a, Nº 70; Portús Pérez, 2010. pp. 26-28; Pérez Sánchez, ed. 2010, p. 275; Palencia Cerezo, 2011, pp. 103; 114.
Exposiciones: Indianapolis, 2009/2010.

A partir del Concilio de Trento (1545-1563) el culto a San José gozó de gran popularidad, gracias a la publicación en 1522 de *Suma de los dones de San José* del dominico Isolanus y sobre todo por la difusión que hicieron las órdenes carmelita, jesuita y salesiana de su iconografía. En el caso del arte español, Santa Teresa fue uno de los principales artífices en difundir su imagen como protector de la Virgen y de Jesús durante su infancia[601].

Una de estas obras es este *San José y el Niño* que fue adquirido en 2009 por el Museo del Prado. Ambos personajes se erigen sobre un fondo de tonos terrosos iluminado por un haz de luz cortado, similar a los empleados por José de Ribera en la serie de los cinco sentidos, tal y como señaló Miguel Ángel León Coloma (Jaén, 20/11/2010). San José viste una túnica oscura y un manto anaranjado. En ellos se suceden unos pliegues, violentamente iluminados a través de la aplicación de veladuras. Según la tradición medieval está caracterizado como una persona de avanzada edad, con arrugas en su rostro y cabello canoso[602]. Con su mano izquierda sostiene una vara florecida, de la que brotan unos lirios que simbolizan la virginidad de su matrimonio y su milagrosa asignación como marido de la Virgen, según relata el *Evangelio de Pseudo Mateo* (8); mientras que con la otra toma del brazo al Niño Jesús. Con este gesto San José impide que el Infante coja las frutas que contiene un cesto situado en la repisa del primer plano y como bien señaló Javier Portús, esta escena, aparentemente cotidiana, encierra un «significado sacrificial y eucarístico» al vestir a Jesús con una túnica púrpura y mostrar racimos de uvas y granadas en el frutero, que son interpretados como signos inequívocos que predicen la Pasión de Cristo[603].

A pesar de su sencillez, esta composición[604] revela las dotes de Martínez como pintor naturalista. El lienzo exhibe las diferentes calidades táctiles de las vestimentas de los personajes y resuelve con gran realismo el cabello del Niño o la barba de San José a través de unas pinceladas sueltas. Del mismo modo ensalza su faceta como bodegonista tras contemplar el aspecto carnoso de las frutas del cesto, las cuales parecen estar inspiradas en modelos naturales que siguen la estela de Zurbarán.

[601] MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, ed. 2001, pp. 291-299.
[602] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, p. 167.
[603] PORTÚS PÉREZ, J: «Sebastián Martínez…», pp. 26-28.
[604] Recuerda al grabado la *Trinidad en la Tierra* de Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens y a la obra homónima que Angelo Nardi pintó para el convento de "las Bernardas" de Jaén.

59. Martirio de San Crispín y San Crispiniano

Óleo sobre lienzo, 183 x 142 cm.
Inscripciones: Ángulo inferior izquierdo: «[…] *la cofradia este quadro. Siendo gobernador/ Cristobal Gonçalez paez – año/ ¿1638?*»; zona central: «*S. CHRISPIN*» y «*S. CRISPINIANO*».
Jaén, Palacio Episcopal, Trascocina de la vivienda del obispo

Procedencia: Iglesia de San Lorenzo (Jaén); Sacristía de la Iglesia de la Merced (Jaén).

Bibliografía: VV. AA., 1985, pp. 192-193; Viribay Abad, 2000a, t. VI, p. 1492; Viribay Abad, 2000b, p. 90; Moreno Mendoza (coord.), 2005, pp. 43-44; Mantas Fernández, 2013, p. 393; Luque Rodrigo, 2015, p. 331; Luque Rodrigo, 2015, p. 275, 278; Luque Rodrigo, 2016, p. 218.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016.

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 Rictiovaro, fueron sometidos a numerosos y crueles castigos hasta que finalmente murieron degollados[605].

Debido a sus atroces martirios, han sido relacionados con San Quintín, así como con San Cosme y San Damián[606]. Sin embargo, su repercusión en la Historia del Arte es escasa, predominando representaciones más amables que muestran a los santos ejerciendo su profesión de zapateros. Para esta ocasión, Martínez los plasma padeciendo sus martirios, siendo este episodio el de mayor tensión emocional en su hagiografía, con un planteamiento afín al *San Pablo ermitaño y San Antón* (Colección Granados).

En el centro se sitúan 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. Sus anatomías en tensión 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 (Galeria Borghese, Roma). Dirigen su mirada al cielo en donde se localizan dos rollizos ángeles revoloteando sobre sus cabezas, con unas coronas de laurel que símbolizan su triunfo sobre la muerte. A ambos lados se sitúan los verdugos con espadas e indumentarias de tradición morisca para señalar la naturaleza pagana de los ejecutores[607]. La caracterización de los santos presenta concomitancias con modelos de Antonio del Castillo: San Crispín parece inspirarse en un personaje del *Estudio de siete cabezas* y San Crispiniano lo hace de uno de los rostros del *Estudio de ocho cabezas masculinas*[608]. Por su parte, Rictiovaro reproduce el retrato de Miguel Ángel, según un grabado de Giorgio Ghisi[609].

[605] DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *Op. Cit.*, pp. 133-134.
[606] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. III, p. 348.
[607] GÁLLEGO, J: *Op. Cit.*, p. 214.
[608] Agradezco el hallazgo del San Cripín al profesor Benito Navarrete Prieto. Ambos dibujos pertenecen al Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. nº CE0941D y nº CE0942D.
[609] BARTSCH, A. V.: *Op. Cit.*, vol. XXXI, p. 150.

60. San Bartolomé

Óleo sobre lienzo, 67 x 50 cm.
Madrid, colección Jiménez Guiard

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, p. 106 (como San Judas Tadeo).

Esta obra publicada por Palencia Cerezo pertenece a la colección de Jiménez Guiard[610]. Presenta el busto de un apóstol en formato de dos cuartos, cuya figura emerge de un fondo oscuro, en clave tenebrista. Su iluminación artificial focaliza el rostro del santo y enfatiza la carga psicológica de una expresiva mirada elevada al cielo que busca el contacto con la divinidad.

Las facciones del rostro y los pliegues las telas están trabajados a través de pinceladas pastosas que muestran un mayor interés en la aplicación de la luz y el color, en detrimento de su dibujo. Del mismo modo los cabellos de su cabeza y su barba están resueltos con trazos sueltos y nerviosos que describen formas ondulantes.

En cambio, existe un mayor geometrismo en la mano del apóstol, con la que muestra al espectador un cuchillo. En caso de ser dicho utensilio, desecharíamos la anterior identificación de San Judas Tadeo, realizada por Palencia Cerezo, en favor de la de San Bartolomé, basándonos en la tradición del santo, durante su martirio fue torturado y desollado con dicho instrumento[611].

El protagonismo del manto rojo que cae por el hombro del apóstol y su penetrante mirada clavada al cielo parece influencia por la composición del *San Pablo* realizado por Guido Reni (Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P00220).

Según Palencia Cerezo el rostro de este apóstol economiza unos modelos empleados anteriormente por Sebastián Martínez para el *San Andrés* y del *San Matías* del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Por otro lado, esta fisionomía también guarda cierto parentesco en el esquema seguido en el San Crispín del lienzo del Palacio Episcopal de la ciudad de Jaén, datado en 1636. En comparación con esta última obra, este lienzo de la colección Jiménez Guidar puede relacionarse con la producción de los primeros años de producción de Sebastián Martínez, pues carece de la destreza y de la fuerza que atesora su paleta durante los años de su madurez artística, en las décadas de 1650 y 1660.

[610] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 106.
[611] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. II, pp. 524-527.

61. San Francisco recibiendo la ampolla

Óleo sobre lienzo, 205 x 107 cm.
Firmado en la cubierta superior del libro del suelo
Piacenza (Italia), Colegio Alberoni

Procedencia: Giulio Alberoni (1664-1752), primer ministro y consejero de Felipe V, adquirió el lienzo y lo sacó de España, tras concluir su mandato entre 1715-1719. Según consta en un inventario de 1735, nº271, la obra se encontró en el Palazzo Alberoni de Roma.

Bibliografía: Carasi, 1782, p. 132; Arisi, Mezzadri, 1990, p. 244, nº 88; Palencia Cerezo, 2011, pp. 107-108; Serrano Estrella, 2012e, p. 168.
Exposiciones: Piacenza, 1926.

En la pinacoteca del Colegio del Cardenal Alberoni de Piacenza (Italia) se encuentra este *San Francisco recibiendo la ampolla.* Su autor es Sebastián Martínez, según indica la firma del libro situado en el suelo justo al lado de los pies del santo. El lienzo llegó a Italia entre 1715 y 1719, gracias a Giulio Alberoni, quien fuera primer ministro de Felipe V.

La obra retoma uno de los temas tratados en la serie del convento cordobés del Corpus Christi, aunque en esta ocasión el pintor giennense ofrece una versión mucho más amable, en su colorido y en su iluminación. Para su composición, Sebastián Martínez opta por economizar sus recursos y por ello nos presenta la escena sobre un fondo neutro de preparación terrosa, iluminado por un haz de luz entrecortado. En el primer plano predomina la poderosa y monumental figura de San Francisco que muestra en sus manos las heridas de las llagas de Cristo. Adelanta la pierna izquierda de forma decidida insinuando un ligero contraposto, que dinamiza su efigie y además sirve como pretexto para describir los tubulares pliegues del sayal que viste. Para su caracterización, sigue las recomendaciones de Pacheco y muestra a San Francisco con:

> «aspecto hermoso y venerable; el rostro algo largo; la nariz, aguileña; el pelo de barba y cabello entre cano y roxo; el color del rostro muy blanco, tirante a pálido; los ojos grandes y serenos, que de cualquiera parte parece que está mirando con agradable severidad»[612].

Junto al santo se encuentra un sencillo escritorio con un crucifijo, una calavera y unos libros, que señalan la dedicación del santo a la oración. De forma teatral, sobre él se halla un rompimiento de cielo expresado a través de vaporosas nubes, entre las que surge un ángel ataviado con una túnica rosa, de aspecto juvenil y cabello rubio.

El intercambio de los gestos y las miradas de los personajes creados por Martínez potencian el sentido narrativo de la escena. Así, el ángel expone y señala la ampolla de agua a San Francisco, para indicarle que dedique su vida al sacerdocio. Al mismo tiempo el querubín es correspondido por el santo con una acción que denota sorpresa y reverencia en sus gestos ante aquella visión mística.

[612] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 696.

62. San Jerónimo escribiendo en su penitencia

Óleo sobre lienzo, 210 x 145 cm.
Córdoba, colección particular

Procedencia: Sotheby´s Madrid lo sacó al mercado el 21 de noviembre de 1996 (atribuido a Antonio del Castillo por Enrique Valdivieso).

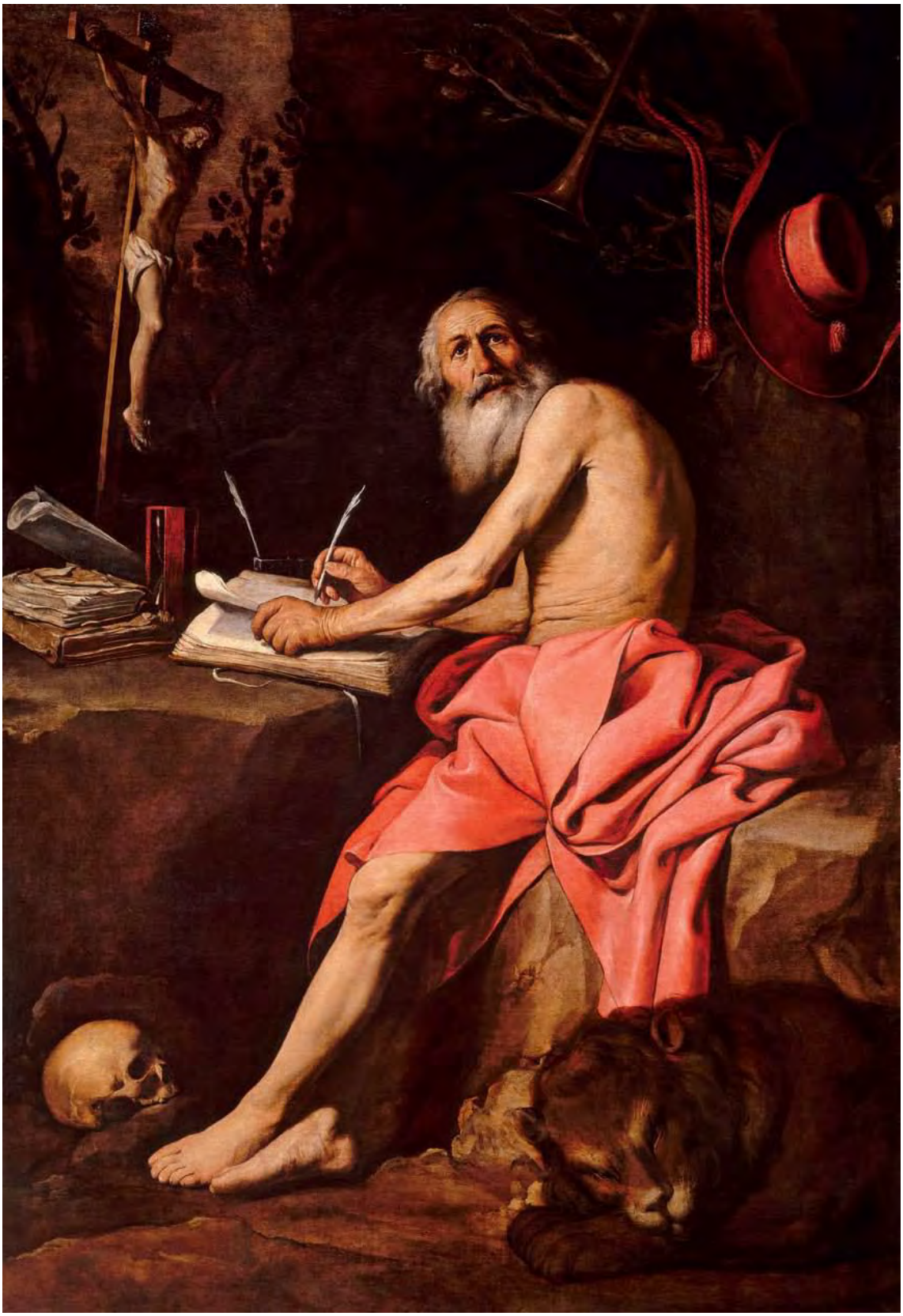
Bibliografía: Navarrete Prieto, García de la Torre, 2008, pp. 316-317 (atribuido a Antonio del Castillo); Palencia Cerezo, 2011, pp. 108-109.

Recientemente Palencia Cerezo ha incorporado al catálogo de Sebastián Martínez este San Jerónimo de colección particular cordobesa, que tradicionalmente había sido relacionado a Antonio del Castillo por Enrique Valdivieso[613]. El lienzo presenta un correcto dibujo, apreciable en la excelente definición de la anatomía del santo y en la gran calidad palpable de los libros, pergaminos, folios y del reloj de arena que componen el bodegón que se encuentra sobre la piedra que está frente a él, actuando como un escritorio improvisado. En la misma línea se encuentra la plasticidad y el colorido de su paleta, que alcanza grandes dosis de virtuosismo a la hora de definir las diferentes tonalidades del arremolinado manto rojo que cubre a San Jerónimo. Se trata de una obra de madurez que destaca su gran dominio y estudio compositivo a la hora de distribuir los diferentes elementos que se articulan en torno a la diagonal que describe la figura del santo a través de un valiente escorzo.

El planteamiento anatómico evidencia un correcto estudio del natural; sus huesudos brazos y piernas, así como la tirantez de la piel del vientre, son fruto de su retiro voluntario al desierto para hacer penitencia. Tal y como recomienda el *Arte de la Pintura*, el santo se encuentra en un austero estudio ornamentado únicamente por «una calavera, Crucifixo o Cruz o Calvario» y «munchos libros, porque en aquella soledad le ayudaban los estudios»[614]. Así, acorde a las indicaciones de Pacheco, San Jerónimo exhibe la fisionomía de un anciano de setenta y ocho años, provisto de una larga barba blanca y de una piel oscura. Por otro lado, podemos ver como pende un capelo rojo de una de las ramas del árbol, a pesar de que esta prenda es anacrónica al santo, pero que el Padre Sigüenza recomienda incluirla para indicar correctamente su jerarquía eclesiástica y su condición como obispo del Papa Dámaso[615]. Completa la escena un león recostado a sus pies que tradicionalmente se le asocia por el famoso episodio de su hagiografía por el cual el santo le sacó una espina de una de sus patas[616].

Sorprende la expresiva reacción de San Jerónimo ante el sonido de la trompeta del Juicio Final, por la violenta forma de girar la cabeza para dirigir una estupefacta y ensimismada mirada hacia ella, mientras deja la boca entreabierta. Este rostro está dotado de una carga psicológica similar a la transmitida en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba o en los lienzos de la Colección Granados.

[613] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 108-109.
[614] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 691.
[615] *Ibídem*, pp. 693-694.
[616] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. II, p. 633.



63. San Jerónimo y el ángel

Óleo sobre lienzo, 183 x 132 cm.
Madrid, colección particular (no localizado)

Procedencia: Colección del marqués de Villanueva de Valdueza. Fue subastado por Edmund Peel y Asociados en Madrid el 29 de noviembre de 1991 como un cuadro relacionado a Alonso Cano. Posteriormente compareció en Sotheby´s y Asociados de Madrid el 25 de febrero de 1993 como una atribución matizada a Alonso Cano.

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, p. 110.

José María Palencia también ha incluido dentro del catálogo de obras de Martínez este lienzo de *San Jerónimo y el ángel*, que anteriormente había sido atribuido como una obra de Alonso Cano o de un artista próximo a su estilo. Lo cierto es que se trata de un lienzo caracterizado por su excelente ejecución y por la correcta ordenación espacial de sus personajes y de todos los elementos que se articulan en torno a ellos.

La composición de la obra está marcada por la diagonal que describe el cuerpo de San Jerónimo al apoyarse sobre una piedra que emplea como escribanía y la pierna adelantada que deja caer con gracia el manto rojo. El pintor se recrea en ofrecer con todo lujo de detalles la piel, los músculos y los tendones que configuran la anatomía del santo. En la misma línea se muestra su rostro, que parece captado directamente de un modelo del natural al igual que sucede con otros personajes salidos de su paleta. La escena se centra en mostrar el sentimiento de desconcierto del santo a través de su mirada ensimismada y de su boca entreabierta. Igualmente, la mano que apoya sobre el pecho refuerza la expresividad y la teatralidad de la obra.

Como sucede en otras obras de Sebastián Martínez el espacio físico donde transcurre el episodio es de una superficie rocosa con sutiles brotes de elementos vegetales, que dejan ver un cielo azulado en el fondo. Además de acentuar la anatomía del santo, la iluminación artificial enfatiza el dramatismo de la escena, aunque en esta ocasión su paleta se aclara y adopta una tendencia menos tenebrista que la desarrollada en otras obras de su etapa juvenil como sucede en el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* del Palacio Episcopal de Jaén.

El conjunto de libros tirados en el suelo que aparecen junto a San Jerónimo reflejan perfectamente la calidad táctil del papel y de la piel de sus cubiertas, mientras que la calavera y el crucifijo además de ser un pretexto para exponer sus dotes naturalistas, sirven para señalar la vida de oración y penitencia que llevó el santo en el desierto.

Por último, el ángel que toca la trompeta del Juicio Final aparece sobre una vaporosa nube y está caracterizado con unas carnosas y sonrosadas mejillas próximas a los querubines de la tabla del Santo Rostro de la Catedral de Jaén. Sin embargo, en esta ocasión llama la atención la agresividad con la que Martínez describe el rostro y el cabello, ya que dista bastante con la serenidad del estilo que acostrumbra a exponer en los serafines de otras obras.

64. San Jerónimo

Óleo sobre lienzo, 379 x 190 cm.
Jaén, Catedral, capilla de San Jerónimo

Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 547; Romero De Torres, 1913, t. I, p. 207 (como José Antolínez); Álamo Berzosa, ed. 1975, pp. 147; Chamorro Lozano, ed. 1971, pp. 160-161 (como José Antolínez); Galera Andreu, 1983, p. 35; 38 (escuela madrileña, 2ª mitad del s. XVII); VV. AA., 1985, pp. 87-88 (Antolínez o copia de Ribera); Capel Margarito, 1999, p. 20; Galera Andreu, 2009a, p. 176 (posible autoría de Martínez); Palencia Cerezo, 2011, p. 109; Prieto Jiménez, 2011, p. 174; Serrano Estrella, 2011b, p. 49 (de la tradición de Ribera); León Coloma, 2012a, pp. 180-183.

Presidiendo una de las capillas de la Catedral de Jaén, se localiza este cuadro de gran formato que representa a San Jerónimo que tradicionalmente había sido vinculado con la escuela madrileña del siglo XVII. Capel Margarito fue el primero en relacionarlo a Sebastián Martínez[617] y recientemente el profesor León Coloma reiteró esta atribución dentro de un discurso correctamente argumentado en la publicación del catálogo de las *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén* [618].

El lienzo representa al Padre de la Iglesia en el desierto traduciendo las Sagradas Escrituras para redactar la Vulgata. La sobria vida del santo dedicada a la oración se observa en la calavera que se encuentra sobre su escritorio pétreo y en el crucifijo atado entre las ramas de un tronco a modo de altar. La descripción de los libros que aparecen en la obra es una apuesta por la pintura naturalista, al igual que el rojizo manto del santo que aporta un rico colorido a la obra. El ángel que toca la trompeta del Juicio Final posee carnosas mejillas, además de unos rubios y sinuosos cabellos que se asemejan a los modelos de los querubines plantados por Martínez en la cubierta del Santo Rostro. Destaca la expresividad de las manos a la hora de agarrar la pluma y el libro, así como la tensión emocional de su rostro, cuyo planteamiento parece inspirado en el cuadro homónimo que José de Ribera realizó para la Colegiata de Osuna, pues imita el escorzo que marca la composición de la obra a través de la portentosa anatomía del santo. San Jerónimo atrasa su pierna derecha de forma similar al modelo planteado por Tiziano en un lienzo homónimo (Thyssen-Bornemizsa, Madrid, inv. nº 406 (1933.4)), pero también está próxima a un estudio de Guido Reni (Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº D00837).

El restaurador del patrimonio artístico de la catedral de Jaén, Néstor Prieto Jiménez, advirtió que en la zona central del lienzo se aprecian unas marcas que describen un cuadrado, que parecen corresponderse con las medidas originales de la obra, las cuales fueron alteradas para adaptarla a la calle central del retablo neoclásico en el que se encuentra[619]. De ser así, la obra primitiva tuvo que ser mucho más proporcionada. Por esta razón también se explica la existencia de dos leones: el original está corriendo por un paisaje bañado por una luz crepuscular, mientras que el añadido tras la intervención está recostado en un primer término.

[617] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.*, p. 20.
[618] LEÓN COLOMA, M. A.: «San Jerónimo…», pp. 180-183.
[619] PRIETO JIMÉNEZ, N.: «Aproximación histórica…», p. 174.

65. San Mateo y el ángel

Óleo sobre lienzo
Madrid, colección particular (no localizado)

Bibliografía: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113 (atribución entre Antonio del Castillo y Sebastián Martínez).

Este lienzo publicado por Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto tuvo una atribución entre Antonio del Castillo y Sebastián Martínez[620], debido a la aproximación formal que existe entre los estilos de ambos artistas y también por el gusto compartido a la hora de introducir en sus obras unos modelos masculinos de marcada tendencia naturalista, como podemos comprobar si cotejamos las imágenes del Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba de Martínez con el *San Pedro* y *San Pablo* de Antonio del Castillo del Museo de Bellas Artes de Córdoba (inv. nº CE2093P y nº CE2094P).

El debate originado en torno a estos dos pintores andaluces del siglo XVII ha estado presente dentro de la crítica historiográfica a la hora de atribuir nuevos cuadros. No obstante, para este caso concreto el estudiado dibujo de la figura de este San Mateo y sobre todo la aplicación de veladuras para iluminar violentamente el rostro y las manos del apóstol, así como las pinceladas sueltas que definen su barba movida, son unos recursos que acercan este cuadro a la paleta de Sebastián Martínez y que permiten incorporar esta obra dentro de este catálogo dedicado al pintor giennense.

Dentro de esta obra, San Mateo adopta la iconografía tradicional de evangelista: por esta razón aparece frente a un bufete redactando uno de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento. Está acompañado por la atenta presencia de un pequeño querubín que le dicta el contenido del texto sagrado[621], siguiendo un planteamiento distante a la versión homónima que se halla en la capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén, en donde el ángel tiene un aspecto juvenil.

Uno de los aspectos destacados de esta obra es la naturalidad expresada en los gestos de las manos del evangelista a la hora de agarrar la pluma y sostener el pesado libro que cae sobre la mesa. En la misma línea descrita anteriormente se encuentran las indicaciones del ángel que escapa de la oscuridad del fondo tenebrista para guiar a San Mateo en su redacción.

Tanto la composición como el naturalismo del rostro y la barba del evangelista parecen influenciados por el *San Mateo y el ángel* realizado por Guido Reni (Museos Vaticanos, Roma, cat. nº 40395).

[620] NANCARROW, M.; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 113.
[621] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 371-373.

66. San Mateo

Óleo sobre lienzo, 102 x 77´5 cm.
Barcelona, colección particular

Bibliografía: Nacarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 328-329, nº 102 (lo consideran obra de Antonio del Castillo y lo identifican como San Mateo); Palencia Cerezo, 2011, p. 109 (lo identifica como Apóstol).

A pesar de que Nacarrow y Navarrete Prieto incluyeron este *San Mateo* dentro del catálogo de obras de Antonio del Castillo en el estudio monográfico que dedicaron al artista cordobés[622], Palencia Cerezo ha replanteado su autoría, relacionándolo con Sebastián Martínez tras estudiar en el lienzo los aspectos técnicos y formales de su estilo, como las pinceladas y la composición[623].

Lo cierto es que esta obra oscila entre a ambos autores, sin embargo la depuración de su técnica, así como la modulación de los volúmenes y la aplicación de unas decididas veladuras, son características que se aproximan más al modo de proceder de la paleta del pintor giennense.

La escena de este cuadro transcurre en un espacio abierto de superficie rocosa salpicada por menudos motivos vegetales, mientras que en el fondo se distingue un paisaje montañoso bañado por un cielo grisáceo de vaporosas nubes. La ambientación planteada en esta obra se muestra paralela a la expuesta en el *San Pedro arrepentido* de la Colección Granados.

Por su parte, el Evangelista se encontraba semiarrodillado leyendo las Sagradas Escrituras, aunque por su actitud parece haber sido interrumpido, como se deduce por la enérgica forma de extender el brazo izquierdo y la expresiva manera de dirigir la mirada hacia la fuerte luminosidad que emana del cielo. Además de fomentar el dramatismo de la obra, esta irradiación de origen divino produce fuertes contrastes lumínicos con la tenue luz natural que ambienta la escena, tal y como se aprecia en las vestimentas y la anatomía del santo.

Para incrementar la corporeidad y monumentalidad de su figura, el pintor modela, a través de pineladas cargadas de materia, una túnica y un manto dotados de unos pliegues de marcada tendencia escultórica. La vericidad del rostro ensimismado de San Mateo, parece basado en estudios previos tomados del natural. Además, el modelo repite la caracterización de los personajes de sus obras, que poseen unos marcados pómulos, una pronunciada nariz de grandes orificios y una barba movida. En la misma línea están resueltos sus manos y sus pies, mostrando todo tipo de detalle en los músculos y las venas. Tampoco se escapan del acusado realismo las arrugas de la piel y la suciedad de los pies. Para la disposición del cuerpo del santo, el pintor parece inspirarse en el *San Sebastián* que realizó José de Ribera para la Colegiata de Osuna[624].

[622] NACARROW, M; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, pp. 328-329.
[623] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», p. 109.
[624] NACARROW, M; NAVARRETE PRIETO, B.: *Op. Cit.*, p. 328.

67. Las Lágrimas de San Pedro

Óleo sobre lienzo, 102 x 93 cm.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro, Sala II.

Bibliografía: León Coloma, 2012b, pp. 184-185; Mantas Fernández, 2013, p. 396.
Exposiciones: Jaén, 2015/2016; Jaén, 2016.

El profesor León Coloma atribuyó a Sebastián Martínez este lienzo de *Las Lágrimas de San Pedro* que forma parte de la Exposición Permanente de Arte Sacro, según recoge el catálogo que reune las cien obras maestras de la Catedral de Jaén[625].

La escena trascurre en un espacio abierto y muestra a San Pedro en formato de tres cuartos, exteriorizando una piadosa expresión en busca del perdón divino tras haber negado a Cristo[626]. Su rostro denota ese sobrecogedor dolor al elevar bruscamente al cielo la mirada de sus ojos azules, mientras que deja su boca entre abierta mostrando un único diente. Así, sus manos cruzadas a la altura del pecho refuerzan esta actitud para implorar misericordia. Junto a una roca con cortes a modo de lascas aparecen dos de sus atributos más característicos, el libro[627] y las llaves[628].

Como acostumbra, Sebastián Martínez nos ofrece un estudio de naturalezas muertas; aunque en este caso su calidad es discreta, en comparación con las exhibidas en los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén. Del mismo modo, el canon monumental que transmite el personaje a través de su vestimenta está en la línea de los expuestos en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Sin embargo, el rostro resulta muy revelador, dado que presenta un modelo de acusado realismo con ciertas concomitancias con el San Pablo ermitaño de la Colección Granados, tanto en su planteamiento físico como psicológico, que centra la atención del espectador, al igual que sucede con las manos y dedos entrecruzados.

Dentro del mismo lienzo la técnica es desigual: por un lado encontramos un correcto y depurado estudio anatómico de San Pedro, basado en un buen estudio del dibujo, de la luz y del color con unas pinceladas cargadas de materia; al igual que sucede con la definición del vello de la barba y con las veladuras del rostro realizados a partir de unos trazos libres. En cambio, presenta otras zonas con un acabado de menor calidad, como se observa en los pliegues del manto anaranjado, que quizás pueden evidenciar la introducción de miembros del taller. El modelo que sigue esta obra recuerda al planteado por José de Ribera para su *San Pedro* (Museo del Hermitage, San Petersburgo), tanto por la expresión ensimismada del rostro como por el modo de cruzar las manos.

En 2014 la pieza fue sometida a un proceso de restauración, tanto la pintura como del soporte bajo la supervisión de profesionales del Museo Nacional del Prado.

[625] LEÓN COLOMA, M. A.: «San Jerónimo…», pp. 184-185.
[626] Mateo, 26, 34; Juan, 13, 38.
[627] DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *Op. Cit.*, p. 290.
[628] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. V, pp. 50-51.

68. Las lágrimas de Pedro arrepentido

Óleo sobre lienzo, 103,5 x 83,5 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. nº P08150

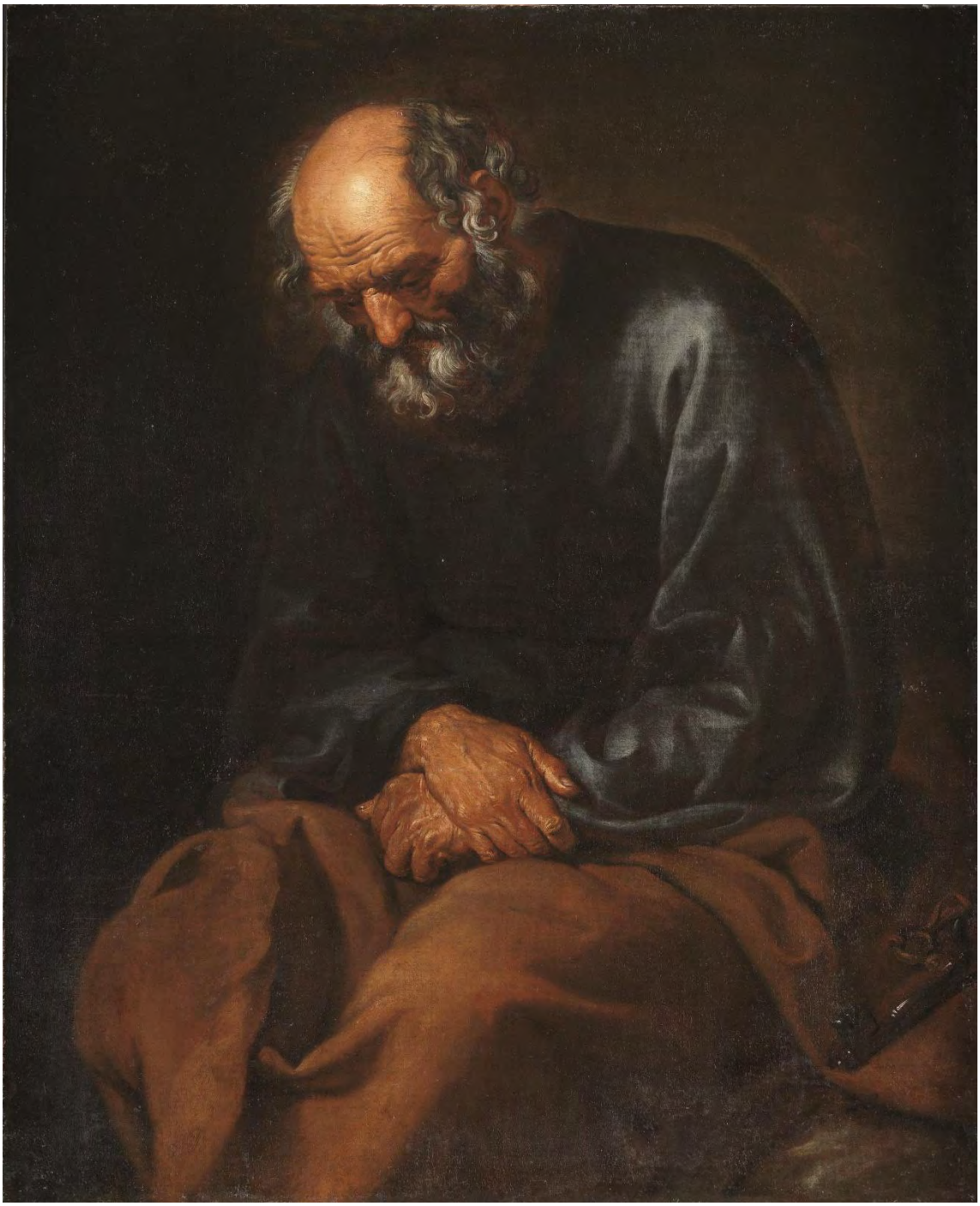
Procedencia: Colección Amesti Mendizábal. En 2013 fue adquirido por el Estado, depositándolo en el Museo Nacional del Prado.

En 2013 el Estado adquirió este lienzo para el Museo Nacional del Prado procedente de la Colección Amesti Mendizábal. Tradicionalmente había sido catalogado de autor anónimo; sin embargo recientemente ha sido relacionado con Sebastián Martínez Domedel, gracias a la nueva luz que han aportado los últimos estudios en torno a su figura y, sobre todo, por las concomitancias técnicas que presenta con el *San José con el Niño* comprada en 2009 por la misma pinacoteca y con los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén.

Tras el Concilio de Trento se prodigó la representación de los santos en meditación y en actitudes reflexivas, en un intento de hacer imágenes más verosímiles y cercanas al pueblo. Una de las iconografías que gozó de mayor popularidad fue ésta de las *Lágrimas de San Pedro*, sobre todo a partir de las interpretaciones realizadas por El Greco.

El cuadro centra su atención en la portentosa imagen de San Pedro que se encuentra en soledad sentado en una roca sobre la que reposan las llaves que lo identifican como el apóstol sobre el que Cristo legó la autoridad de la Iglesia. Tras él, se erige un fondo neutro, propio de la corriente tenebrista de principios del siglo XVII, que aísla al santo de cualquier contexto, ya que salvo su figura no existe ningún otro elemento externo que distraiga la atención del fiel, siguiendo las premisas contrarreformistas que recomendaban la economía de recursos dentro de una obra con la intención de reforzar la carga dramática de la escena.

En esta pintura San Pedro se nos muestra afligido, en claro signo de arrepentimiento por haber negado públicamente a Jesucristo en tres ocasiones. Su actitud es recogida, como manifiesta su cabeza inclinada y su mirada perdida, mientras agarra una de sus manos a la altura del estómago en un acto reflexivo. Físicamente, está representado como un anciano, ataviado con unas telas que potencian su corporeidad y cuyo rostro denota la realización de un estudio previo tomado del natural que resulta convincente. El modelo refleja con todo lujo de detalles el aspecto físico de una persona de avanzada edad, centrando su atención en unas frágiles manos que acusan el paso del tiempo, en los pliegues de la piel de la frente o en el entrecejo fruncido, a través de una pintura muy matérica y empastada. Las calidades de la piel están resueltas con gran maestría al reproducir fielmente los músculos y las venas, al igual que sucede con el brillo de la calva o con los menudos mechones rizados de la cabellera y de la barba, en donde la pincelada se vuelve más libre y disuelta.



69. San Pedro

Óleo sobre lienzo, 147 x 106 cm.
Córdoba, Museo de Bellas Artes

Procedencia: Hasta 1835 permaneció en el convento de San Pablo el Real.

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2015, p. 109.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba cuenta entre las obras de sus fondos con este San Pedro procedente del convento de San Pablo el Real de Córdoba. A pesar de su buena factura, el deteriorado estado de conservación que presentaba el lienzo impedía apreciar la téncica y las tonalidades originales de los pigmentos que permanecían ocultas bajo los estucos y repintes, pero también impedía concretar su autoría, la cual ha osciló entre Antonio del Castillo y Juan de Valdés Leal. Por ello, en 2014 se realizó una intervención integral de la pieza para acomenter su restauración a través de diversos tratamientos de limpieza, reintegración y protección de la capa pictórica, forrado del soporte, estucado de las lagunas y barnizado. Los colores, técnica y composición descubiertos tras su restauración han sido determinantes para atribuir esta obra a Sebastián Martínez, datándola durante su periodo de formación.

Las lágrimas de San Pedro es un episodio que Sebastián Martínez abordó con cierta frecuencia dentro de su producción como podemos ver en las versiones de la Colección Granados y de la Catedral de Jaén. Siendo fiel al pensamiento contrarreformista, para esta ocasión lo representa llorando en soledad en una afligida actitud de arrepentimiento por haber negado a Cristo tres veces antes de que se produjera el canto del gallo, cuya introducción reforza el hilo narrativo de una escena que transcurre en un espacio exterior de aspecto rocoso salpicado por unos pequeños brotes de vegetación.

El príncipe de los apóstoles está representado en clave naturalista a través de una monumental figura de medio cuerpo que transimite una fuerte vitalidad escultórica que evoca a los modelos de Herrera “el Viejo” y Zurbarán. Tanto el volúmen como las diferentes texturas de los pliegues del manto anaranjado y la epidermis del santo están modulados a partir de una violenta iluminación que refuerza el planteamiento teatral de la escena, al igual que la emoción contenida de la mirada clavada al cielo de San Pedro mientras caen sus lágirmas por sus mejillas. En la misma línea se encuentra la tensión de su anatomía que centra la atención del espectador en zonas concretas como el cuello o las manos abiertas de forma elocuente.

La pincelada de esta obra está cargada de materia que gradua su densidad para aportar vitalidad y realismo tanto a la figura de San Pedro como a la naturaleza muerta del libro del primer término, cuyas calidades tangibles están recreadas de forma veraz. Sobre su cubierta, y atadas a la muñeca del apostol, reposan uno de sus atributos, una llave dorada y otra plateada. Tras los trabajos de restauración se ha constatado el cambio en la dirección de los dientes de una de ellas que había sido alterada por un repinte.

70. San Pablo

Óleo sobre lienzo, 147 x 106 cm.
Córdoba, Museo de Bellas Artes

Procedencia: Hasta 1835 permaneció en el convento de San Pablo el Real.

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2015, p. 109.

Compañero del lienzo anterior es este San Pablo que también procede del convento de San Pablo el Real de Córdoba y que se encuentra en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. Igualmente, tras los trabajos de restauración llevados a cabo en 2014, la pieza ha sido considerada como una obra de Sebastián Martínez que podría enmarcarse dentro de su periodo de aprendizaje cuando el pintor todavía no había terminado de definir la personalidad de su estilo pictórico.

Tanto la composición como la técnica están planteados en la misma línea que en el San Pedro que precede en el catálogo a esta obra. La escena vuelve a transcurrir en plena naturaleza, en la que vuelven a ser protagonistas el fondo rocoso salpicado con vegetación que dan paso a la matizada luz crepuscular del firmamento con la intención de otorgar la sensación de profundidad en el cuadro. En esta ocasión, el pintor otorga más dinamismo a la figura de San Pablo al presentarlo de espaldas en un atrevido escorzo girando su cuerpo mientras apoya una mano sobre una roca y sostiene un libro con la otra. Junto a él, se observa una espada con una empuñadura roja que nos remnite a su martirio, a la vez que sirve para reforzar la diagonal compositiva. La contorsión de su cuerpo parece indicarnos que el apostol ha sido interrumpido de su lectura, razón por la que dirige su mirada ensimismada sobre su hombro buscando la complicidad del espectador de un modo más amable que la que veíamos anteriormente en el San Pedro. En la misma línea se enmarca la caracterización física del santo que recrea la realidad callejera del siglo XVII al mostrarnos a un hombre de edad adulta, calvo y con unas marcadas facciones que se alejaban de cualquier planteamiento idealizado, con la intención de crear imágenes mucho más humanizadas que las realizadas durante el Renacimiento.

La iluminacion tenebrista también adquiere un papel destacado dentro de esta obra, luego es un elemento clave para definir la corporeidad de la figura de San Pablo y para otorgar realismo a los arremolinados plegados de las telas de su túnica y su manto. Al mismo tiempo, la luz contribuye a crear una atmosfera íntima y de recogimiento entre la imagen sagrada de la obra de arte y el fiel –afín a los postulados del Concilio de Trento– que incitaban a la oración.

A pesar de no ser una obra de un periodo de madurez, en ella podemos ver algunos de los rasgos que definen el estilo de Sebastián Martínez, como su gusto por las composiciónes contenidas pero de gran carga expresiva y su inclinación por imprimir un marcado acento realista a sus modelos y naturalezas muertas.

71. San Pablo

Óleo sobre lienzo, 110 x 83 cm.
Córdoba, Colección Casa Chaves

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2015, p. 108; García de la Torre, Navarrete Prieto, 2016, pp. 58-60, 80-81.
Exposiciones: *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo* (Córdoba, 29/11/2016-28/02/2017)

La colección Casa Chaves posee este imponente lienzo de San Pablo que recientemente ha sido incorporado al catálogo de Sebastián Martínez –como obra atribuida– por el investigador José María Palencia Cerezo. La pieza no se encuentra firmada pero parece segura la factura del pintor giennese si tenemos en cuenta la técnica y el expresivo modelo compositivo que exhibe la figura del santo. Es probable que no se tratara de un cuadro aislado, sino que formara parte de un Apostolado completo como sucede con el del Palacio Episcopal de Córdoba en el que únicamente dos cuadros poseen la grafía «Sebastianus». En el caso de existir esta hipotética serie podría repetirse la misma circunstancia y alguna de esas obras podría contener su firma.

El registro cromático del lienzo es reducido, puesto que predominan las tonalidades ocres y terroras y pequeños toques de luz aportado por el abayalde de los folios y el manto que cae sobre el hombre de San Pablo. Por otro lado, la obra economiza al máximo sus recursos al mostrar la figura del santo en formato de tres cuartos sobre un fondo neutro para evitar cualquier distracción por parte del espectador. A pesar de ello, posee un fuerte carácter dramático y teatral en el modo de trabajar la luz y en la tensión emocional descrita en la mirada del apostol clavada al cielo en busca del Altísimo. Igualmente, la indumentaria violentamente iluminada realza el volúmen de su figura y le transmite un matiz escultórico a la figura.

El modelo del santo está tomado directamente de la calle como atestiguan los rasgos arrugados y envejecidos de su rostro descritos a través de un acentuado lenguaje naturalista cargado de una veracidad que responde a las exigencias de la Contrarreforma que apelaba a incidir en las emociones de un público iletrado que buscaba el consuelo y la protección de los santos a través de la oración. En esta línea no se encuentra solo la caracterización física del apostol, sino también la definición del libro que sostiene en sus manos, el cual está descrito con una precisa y depurada técnica para definir las calidades de los folios y las cubiertas, del mismo modo que podemos ver en los bodegones de escritorio de los Evangelistas de la Catedral de Jaén y que acreditan a Sebastián Martínez como un excelente pintor de naturalezas muertas. No sucede lo mismo con el otro atributo del santo, la esbelta espada con la que fue decapitado durante su martirio, ya que la empuñadura presenta una perspectiva forzada en relación con el resto del florete.

Volviendo a traer a colación el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba, en esa serie encontramos una factura desigual de unos cuadros a otros, e incluso en algunas partes dentro de una misma obra, sin embargo en esta ocasión podemos ver una técnica mucho más precisa y segura que nos hace pensar que su realización fuera posterior, cuando el artista posee un mayor grado de madurez en su estilo.

72. Santiago el menor

Óleo sobre lienzo
Colección particular

Esta portentosa figura de medio cuerpo de Santiago el menor recientemente ha sido incoporada al catálogo de Sebastián Martínez Domedel como una obra atribuida al pintor giennense. El lienzo presenta fuertes concomitancias compositivas con la obra de José de Ribera si tenemos presentes los planteamientos de sus santos, pues en ambos casos los personajes se encuentran en unos espacios descontextualizados de cualquier realidad. La única referencia que observamos es un bloque pétreo situado a la izquierda sobre el que el apóstol apoya uno de sus brazos en una actitud distendida que además sirve para proponer una posición movida.

Pero, sobre todo, destaca el acentuado naturalismo con el que está resuelta la caracterización de Santiago el menor, cuyo aspecto serguramente fue captado de un modelo de la calle, cuya definición de las manos y del rostro, así como del cuello en tensión están cargados de una gran veracidad por el uso de una dramática iluminación artificial. Este estudio, se completa con una mirada penetrante y expresiva, similar a la que expone Sebastián Martínez en algunas de sus obras como sucede en el *Santo Tomás* de la Colección Granados, aunque bien es cierto que en este caso su semblante revela un registro diferente al que nos tiene acostumbrados, el cual se encuentra alejado de los personajes de edad avanzada y en plena decrepitud física que suele plasmar en sus cuadros.

A pesar de que Santiago el menor suele ser representado portando vestiduras episcopales –pues fue el obispo de Jerusalen tras la marcha de san Pedro a Roma– en esta ocasión aparece identificado como apóstol al estar vestido con una túnica de tonalidades grisaceas y un manto blanco con una pigmentación rica en albayalde. Al igual que sucede en otras obras como los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén o en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, Sebastián Martínez concede un gran protagonismo a la vestimenta, cuyos acentuados pliegues aportan un aspecto escultórico al personaje y desafian los límites de la pintura.

La maza curva que sostiene Santiago el menor con su mano derecha es uno de sus atributos, puesto que se identifica con el instrumento con el que su verdugo le golpeó violentamente el cráneo produciéndole la muerte en el acto tras hacerle saltar los sesos. A pesar de la crueldad del episodio, el que fuera el primo hermano de Jesucristo exhibe con orgullo y de una forma amable el palo de batanero con el que fue martirizado en defensa del cristianismo. Al mismo tiempo, con la otra agarra un libro que alude a la actividad evangelizadora que tuvo en vida el apóstol. La recreación táctil de las cubiertas se encuentra en la misma línea que la exhibida en los bodegones de escritorio de los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén.

73. Milagro de Santa Teresa y Don Gonzalo Ovalle

Óleo sobre lienzo
Medina del Campo (Valladolid), convento de las Carmelitas Descalzas

Recientemente Benito Navarrete Prieto ha atribuido a Sebastián Martínez Domedel la autoría de este lienzo que se encuentra en el convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (Valladolid).

El 12 de marzo de 1622 Gregorio XV canonizó a Santa Teresa de Jesús, San Isidoro, San Ignacio, San Francisco Javier y San Felipe Neri. La subida a los altares de estos nuevos santos se vio necesitada de un aparato iconográfico que diera a conocer al pueblo no solo sus sagradas efigies, sino también sus vidas, obras y milagros, siendo el siglo XVII especialmente fructífero en la producción de estampas, cuadros y esculturas.

Esta obra se inspira en uno de los primeros milagros que realizó Santa Teresa en 1561, cuando devolvió a la vida al pequeño Gonzalo Ovalle, sobrino de la santa, a través de sus oraciones. Este episodio fue conocido a través de los grabados de A. Collaert y C. Galle (Amberes, 1613) y sobre todo por el relato de Fray Diego de Yepes: «estando un rato de esta manera con el niño en brazos y con el corazón en Dios, súbitamente el que todos juzgaban por muerto comenzó a revivir como si despertara de un sueño»[629].

Sebastián Martínez centra su atención en un momento posterior a la escena narrada anteriormente, al mostrar a Santa Teresa y al pequeño infante de rodillas en actitud orante contemplando ensimismado la aparición mística de la Inmaculada Concepción acompañada por un grupo de querubines que revolotean a su alrededor. Al igual que en las versiones de la Inmaculada del convento del Santa María de Gracia de Córdoba y del Seminario Diocesano de Jaén, el giennense economiza los modelos de sus ángeles que tienen el cuerpo inclinado hacia atrás a partir de la estampa de la *Asunción* de la Virgen de Schelte a Bolswert. La escena transcurre en un espacio interior, insinuado por los cortinajes de pesadas telas que agarra uno de los angelotes y por la alfombra de ricos estampados que cubre un escalón. La iluminación emana del rompimiento de gloria presidido por la Virgen que se presenta triunfante sometiendo al diablo que aparece a sus pies en forma de serpiente con una manzana en la boca.

La figura de Santa Teresa reproduce la imagen transmitida por las estampas conmemorativas para su canonización. En el caso de Gonzalo Ovalle encontramos una serie de libertades, debido a que aparece como un niño de mediana edad, pero sobre todo resulta llamativo que fuera vestido con una indumentaria anacrónica, según la moda del siglo XVII, para hacer su imagen más accesible[630].

[629] YEPES, Diego de: *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*. Lisboa: officina de Pedro Crasbeeck, 1616.
[630] GÁLLEGO, J.: *Op. Cit.*, pp. 212-214.

74. San Lucas pintando a la Virgen

Óleo sobre lienzo
Bedmar (Jaén), Parroquia de la Asunción

Procedencia: Posiblemente pudo formar parte de los bienes de Don Alonso de la Cueva-Benavides, I Marqués de Bedmar.

Bibliografía: Romero de Torres, 1913, t. III, pp. 1136 (como pintor ubetense Stefanus); t. Fotografías, 371, Nº 572; Palencia Cerezo, 2011, pp. 104, 106.

Palencia Cerezo ha atribuido a Sebastián Martínez este *San Lucas pintando a la Virgen* que se encontraba en la Parroquia de la Asunción de Bedmar (Jaén) y que pudo ser propiedad de Alonso de la Cueva-Benavides, I Marqués de Bedmar (Granada, 1572–Oviedo, 1655), quien lo legaría al templo a través de su testamento en 1651[631]. A pesar de que el lienzo desapareció durante la Guerra Civil española, conocemos su existencia gracias a una fotografía tomada por Enrique Romero de Torres en torno a 1913, en la que lo relacionaba con el pintor ubetense «Stefanus» o Juan Esteban de Medina.

La obra muestra a San Lucas en su estudio esbozando los primeros trazos del rostro de la Virgen. Está sentado frente al lienzo pintando con su mano derecha, mientras que con la otra sostiene la paleta y un ramillete de pinceles. Su cuerpo describe un ligero escorzo, al girarse para mirar al espectador, con una penetrante mirada dotada de una gran fuerza psicológica, similar a la mostrada en los lienzos de los apóstoles de la Colección Granados. El naturalismo está presente tanto en las facciones del rostro de San Lucas, como en las manos. El hombro que deja al descubierto está resuelto de un modo heterodoxo y extravagante que refleja la valiente personalidad pictórica del artista. Igualmente, la túnica que viste posee unos dinámicos e incisivos pliegues, que son sometidos a una acentuada iluminación tenebrista que produce unos interesantes contrastes lumínicos, al mismo tiempo que potencia el canon del evangelista.

Desde el punto de vista de la iconografía no existe una explicación convincente que demuestre la faceta artística del evangelista como pintor, ni tampoco está documentada la existencia de un retrato de la Virgen realizado por San Lucas; sin embargo esta historia parece ser una leyenda ya que la pintura era una actividad prohibida para los judíos. Tampoco existe rastro de ello en *Los Hechos de los Apóstoles*, encontrándose las primeras referencias en el siglo VI, bastante tiempo después de su muerte. Además, el anacronismo entre la vida de San Lucas y el origen de esta tradición demuestra que ninguno de los cuadros que retratan a la Virgen pueden ser suyos.

Lo cierto es que la explicación en torno a la formulación de esta iconografía parece deberse porque su evangelio es el que más datos ofrece sobre la vida de la Virgen y también por la confusión que surgió al asociar erróneamente al evangelista con un pintor florentino del siglo IX, llamado Luca y apodado "il santo"[632].

[631] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 104, 106.
[632] RÉAU, L.: *Op. Cit.*, t. II, vol. IV, pp. 262-263.

75. Preparativos de la Cruz de San Andrés

Óleo sobre tabla (grisalla),
Córdoba, colección particular (no localizado)

Procedencia: Salido a subasta a través de *Alcalá Subastas* el 14-15 de febrero de 2007, Lote nº 23 (como Antonio del Castillo)

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, pp. 109-110.

En las últimas fechas Palencia Cerezo ha incluido dentro del catálogo de Sebastián Martínez esta tabla que representa los *Preparativos de la Cruz de San Andrés*[633]. Anteriormente la obra fue expuesta públicamente en el mercado a través de Alcalá Subastas (Madrid, el 14-15 de febrero de 2007) con una atribución a Antonio del Castillo. Sin embargo, para el director del Museo de Bellas Artes de Córdoba la «inestable posición» semiarrodillada del apóstol tiene una escasa presencia en la pintura del artista cordobés. En cambio las obras de Sebastián Martínez suelen mostrarnos valientes escorzos como el de este caso, el cual derivada del *San Esteban* que realizó José de Ribera para la Colegiata de Osuna. Para reforzar la autoría del pintor giennense, Palencia Cerezo alega que esa misma postura es similar al *San Mateo* de una colección particular barcelonesa, la cual también le ha sido atribuida recientemente[634].

La tabla reproduce el momento previo al martirio de San Andrés, cuando unos verdugos preparan la cruz en aspa para torturar al santo[635]. Al ser una grisalla se trata de una pintura que emplea diferentes tonalidades grisáceas, cuyas pinceladas no son tan depuradas como nos tiene acostumbrados Martínez, al tratarse de un trabajo preparatorio, donde el pintor simplemente centra su atención en esbozar los volúmenes de sus personajes y en distribuirlos espacialmente, para estudiar la composición y la iluminación de una posterior obra definitiva que seguramente sería una grandilocuente pala de altar de grandes dimensiones.

A pesar de ello la tabla posee una gran carga dramática, formulada en torno a la diagonal de los brazos en aspa de la cruz, contemplada atentamente por San Andrés, que se encuentra semiarrodillado frente a ella. El rostro del apóstol posee el naturalismo y la barba movida característicos de la paleta del pintor giennense. Del mismo modo, los verdugos siguen el modelo y poseen la misma fuerza expresiva que los del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén. Junto a ellos, los dos personajes que aparecen en un segundo plano contemplando la escena del martirio, son otro recurso compositivo empleado tanto en la *Adoración de los pastores* que realizó para el convento cordobés del Corpus Christi, como en el *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén.

[633] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 109-110.
[634] *Ibídem*.
[635] VORÁGINE, J.: *Op. Cit.*, t. I, pp. 32-34.

© All rights reserved

76. Anciano portando un gallo de pelea

Óleo sobre lienzo, 80 x 63,5 cm.
Córdoba, colección García Montañés. Depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo desde 2013 hasta 2018.

Procedencia: Anteriormente estuvo depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, pp. 112-113.

Recientemente ha sido atribuido a Sebastián Martínez este *Anciano portando un gallo de pelea* o *Gallero*[636] que además de destacar por su correcta ejecución, posee un valor añadido al abordar una iconografía de temática costumbrista. Las pinturas de género mostraban a personajes populares desempeñando escenas cotidianas de su vida y gozaron de gran difusión dentro de la pintura flamenca, con obras referenciales como el *Gallero con cesto* de Hendrick Bloemaert (colección particular) realizado entre 1627 y 1630. Su repercusión en la producción española del siglo XVII fue escasa, con ejemplos como la *Vieja con gallina y cesta de hueveos* (Alte Pinakothek de Múnich) y la *Vieja hilandera* (The Hoare Collection, Stourhead), ambos de Bartolomé Esteban Murillo[637].

El lienzo muestra el retrato de medio cuerpo de un varón de longeva edad emplazado sobre un fondo neutro a partir de la graduación de diferentes tonos grisáceos. Su figura posee gran corporeidad y un potente canon. La luz artificial en clave tenebrista que focaliza el rostro del anciano enfatiza el realismo del mismo y potencia su dramatismo. Por otro lado, el blanco plumaje del gallo que agarra el personaje con sus manos está resuelto con pinceladas sueltas que además de proporcionar gran corporeidad al animal, son un foco de luminosidad que hace la obra más amable. En cambio, el lado opuesto muestra en penumbra la mano que sostiene las patas del animal y el zurrón que porta el anciano con su brazo. Este individuo anónimo viste una sencilla indumentaria compuesta por pantalón gris, conjuntado con una sencilla chaqueta de piel marrón y bajo ella un chaleco con botones que deja ver una camisa blanca.

El rostro del anciano es uno de los aspectos más destacados de este lienzo, al captar magníficamente en su concepción el naturalismo y la psicología de este personaje. La prominente nariz, el marcado entrecejo que dan paso a sus grandes ojos y la larga barba movida de este personaje, parecen seguir los modelos que aparecen repetidos en varios lienzos de Sebastián Martínez, como en el *Santo Tomás* y en el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados o en la serie del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. La contundente carga espiritual de la mirada del anciano en busca de la complicidad del espectador es otro aspecto afín al pintor giennense. Para Palencia Cerezo el modelo seguido parece inspirado en uno de los dibujos recopilados en el *Álbum Alcubierre*, atribuido anteriormente a Pedro de Campaña y al círculo de Guido Reni[638].

[636] PALENCIA CEREZO, J. M.: «Sebastián Martínez, el gran…», pp. 112-113.
[637] NAVARRETE, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir): *El joven*…, pp. 258-267, nº 14 y 15.
[638] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Álbum Alcubierre*..., pp. 227-228, nº 54.

77. San Francisco recibe los privilegios de la orden

Pluma y aguada, tinta parda, rastros de sanguina sobre pergamino, 220 x 167 mm.
Hamburgo, Kunsthalle
Firmado en la zona inferior: «*Sebastian martinez*»

Procedencia: colección privada de Ceán Bermúdez.
Bibliografía: Mayer, 1920, p. 134; Capel Margarito, 1973, p. 19; Hoffmann-Samland, 2014, pp. 68-69.
Exposiciones: Madrid, 20142015.

Dentro del reducido número de dibujos que hasta el momento han sido relacionados con Sebastián Martínez Domedel, el *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden franciscana* de la Kunsthalle de Hamburgo es, sin duda, el que presenta un mayor número de evidencias fiables para corroborar su autoría. Por esta razón, consideramos que se trata de una obra trascendental para establecer las claves técnicas de este registro, además de valorar su faceta creadora.

Dentro de la producción de Martínez encontramos dos cuadros que narran episodios de la vida de San Francisco, como sucede en las obras del convento cordobés del Corpus Christi y del Colegio Alberoni de Piacenza. En ambos casos se representa la toma de la redoma de agua pero en esta ocasión el pintor aborda el momento en el que el santo recibe los privilegios de la orden franciscana para establecer su fundación.

La escena está construida de forma sencilla ambientada en un espacio interior. En la estancia se observa un cortinaje y unos escalones que marcan la diagonal ascendente que permite el diálogo entre el santo seráfico y el ángel quien, a través de una aparición mística, le entrega los siete privilegios de la orden franciscana redactados en un pergamino. La composición repite los modelos desarrollados por José de Ribera sobre este tema, los cuales tuvieron gran difusión durante el siglo XVII. Desconocemos si este dibujo fue el trabajo previo de una obra posterior; no obstante tenemos constancia que en el convento de San José de Ávila existe una copia de la versión de Ribera que fue encargada en 1639 por Pedro Ceballos Escobedo, corregidor de Jaén[639].

Este dibujo sobre pergamino presenta una gran economía de recursos, aunque su plumeado es de gran calidad como revelan sus trazos seguros y decididos. Sebastián Martínez centra su interés en la construcción de la escena a través de los perfiles de los personajes, los pliegues del cortinaje y los elementos arquitectónicos de la estancia. Por otro lado, los volúmenes y el sombreado están insinuados con la aguada y a pesar de este aspecto abocetado los rostros describen grandes dosis de tensión emocional.

Como dato anecdótico sabemos que este dibujo formó parte de una carpeta que anteriormente perteneció a Ceán Bermúdez, recopilando en ella los bocetos y estudios de otros pintores españoles del siglo XVII y XVIII como Francisco Herrera "el Viejo", Alonso Cano, Antonio del Castillo, Murillo o Juan de Valdés Leal.

[639] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan Jose: «El convento de San José de Ávila (Patronos y obras de arte)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqqueología*, nº 45. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979, p. 356.

78. La Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana

Lápiz negro, plumilla y tinta sepia sobre papel verjurado, 181 x 261 mm.
Doble recuadro del perímetro a lápiz negro y esquinas cortadas. Pegado a un segundo soporte de papel verjurado.
Firmado en el anverso en la parte inferior derecha «*Sebastián Martínez fec.*»
Madrid, Colección Juan Abelló, Álbum Alcubierre, folio 60

Procedencia: Reunido en el *Álbum Alcubierre* por Miguel de Espinosa Maldonado (1715–1784), II Conde del Águila (Sevilla, 1767–1784). Desde 1909 fue propiedad de María del Pilar de Sentmenat y Patiño, marquesa viuda de Montitrol y condesa de Alcubierre.

Bibliografía: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, pp. 144-145, nº 54 (Virgen y santos adorando a la Santísima Trinidad).
Exposiciones: Valencia, 2014; Sevilla, 2015.

Este dibujo de Martínez del *Álbum Alcubierre* atesora un buen dominio técnico y un gran concepto escenográfico en la distribución de sus personajes próximo al estilo de Antonio García Reinoso[640]. Su iconografía, revela que la obra pudo ser encargada por la orden de la Merced, con la intención de destacar los valores de los mercedarios, al glorificar su fundación y recordar el vinculo de sus votos con los franciscanos.

La escena aparece divida en dos registros. El superior está presidido por la Santísima Trinidad, que en su representación sigue a Pacheco[641]. Está entronizada sobre un globo terráqueo sostenido por ángeles en valientes escorzos, similares a los descritos por Sebastián Martínez en otras obras. Dios Padre está ataviado con una capa pluvial y muestra aptitud de bendecir. A su derecha Cristo sostiene una cruz y muestra las llagas de sus manos y costado. Sobre ellos se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma. A su izquierda se distribuyen ángeles músicos que tocan guitarras, violines y cítaras, mientras que en el lado opuesto otro grupo de querubines cantan y portan libros corales.

En el plano intermedio de la izquierda se encuentran miembros de la orden franciscana sobre unas nubes: están encabezados por San Francisco, que está arrodillado enseñando los estigmas de sus manos[642]; también se identifica a San Antonio de Padua, portando un lirio, junto a San Buenaventura con su *cappa magna* catedralicia y San Félix Cantalicio con su bastón limonero y su saco de panes. A la derecha, apoyados sobre tierra firme se hallan santos mercedarios: están presididos por la Virgen de la Merced, que viste el hábito de la orden y recibe la bendición de Dios Padre. Se apoya sobre una luna con las puntas hacia abajo y sobre su cabeza hay una corona de doce estrellas, afín a las descripciones de la mujer apocalíptica. Tras ella están San Pedro Pascual, quien tiene una mitra a sus pies y un báculo de obispo, San Pedro Armengol con el cuello dislocado y la herida de la soga al ser ahorcado, San Serapio junto a la cruz en aspa de su martirio, San Ramón Nonato sosteniendo el pincho candente con el que le agujerearon la boca y San Pedro Nolasco portando una rama de olivo.

[640] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Álbum Alcubierre…*, pp. 144-145.
[641] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 565.
[642] Sigue la estampa la *Estigmación de San Francisco* de Cornelis Cort, sobre composición de Girolamo Munziano.

79. Virgen con el niño

Lápiz negro y aguada parda sobre papel verjurado preparado con aguada parda,
127 x 146 mm.
Doble recuadro del perímetro a lápiz negro. Pegado a un segundo soporte de papel verjurado

Firmado en el anverso en la parte inferior izquierda «*Sebastián Martínez*»
Madrid, Colección Juan Abelló, Álbum Alcubierre, folio 6A

Procedencia: Reunido en el *Álbum Alcubierre* por Miguel de Espinosa Maldonado (1715–1784), II Conde del Águila (Sevilla, 1767–1784). Desde 1909 fue propiedad de María del Pilar de Sentmenat y Patiño, marquesa viuda de Montitrol y condesa de Alcubierre.

Bibliografía: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, p. 146, nº 55.
Exposiciones: Valencia, 2014; Sevilla, 2015.

Atendiendo a la inscripción del anverso que posee este dibujo del *Álbum Alcubierre* su autor es Sebastián Martínez. No obstante, en comparación con los modelos conocidos de la obra autógrafa del pintor este dibujo difiere en algunos aspectos de su estilo.

El distanciamiento se aprecia en el tratamiento de los pliegues del manto de la Virgen, que no son tan marcados ni tienen la caída que acostumbra a plasmar Martínez en sus lienzos. Así, el canon monumental de este modelo difiere de los personajes femeninos creados por el giennense, que suelen ser más estilizados y cargados de autenticidad en la definición de sus facciones al estar captados directamente del natural, alejados de los planteamientos idealizados. No obstante, y a pesar de estas diferencias, su autoría puede ser explicada por la versatilidad de su paleta, tal y como demostró el pintor en determinados periodos de su producción, como sucede cuando realiza las copias de El Escorial para el retablo mayor de la Catedral de Jaén en torno a 1660-1662.

En concreto la iconografía del dibujo reproduce a María amamantando al niño Jesús, conocida popularmente como "Virgo lactans" o "Maria lactans" cuya composición de influencia italiana se ajustaría al perfil artístico de Sebastián Martínez. Su prototipo procede de las representaciones de la diosa egipcia Isis alimentando a su hijo Horus. Este modelo fue asimilado y adaptado por el cristianismo, hallándose el primer ejemplo en uno de los frescos de la catacumba de Priscila de Roma del siglo III. Posteriormente, el tema alcanzó gran popularidad durante el Renacimiento, pero con la llegada del Concilio de Trento (1545-1563) se condenó este tema para preservar el decoro evitando mostrar de forma gratuita el desnudo de la Virgen[643].

El dibujo esboza la tierna mirada de la Virgen y la dulce forma de sostener al Niño, influenciada por los modelos de Guido Reni como sucede en su *Virgen con el Niño* (Museo de Arte, Carolina del Norte). Es probable que fuera un trabajo previo del lienzo homónimo de Martínez que conservaba el Musée des Beaux-Arts de Ville de Saint-Lô (Francia) hasta 1944, fecha en la que fue destrudio durante un bombardeo[644].

[643] HALL, J.: *Op. Cit.*, p. 320.
[644] CAPEL MARGARITO, M.: *Op. Cit.*, pp. 47-49.

80. Ángel que libera a San Pedro

Lápiz negro, aguada parda y albayalde sobre papel preparado verdoso a la aguada; cuadrícula a sanguina, 197 x 144 mm.
Doble recuadro del perímetro a lápiz negro. Pegado a un segundo soporte de papel verjurado
Firmado en el anverso en la parte inferior izquierda «*Sebastián Martínez*»
Madrid, Colección Juan Abelló, Álbum Alcubierre, folio 12 B

Procedencia: Reunido en el *Álbum Alcubierre* por Miguel de Espinosa Maldonado (1715–1784), II Conde del Águila (Sevilla, 1767–1784). Desde 1909 fue propiedad de María del Pilar de Sentmenat y Patiño, marquesa viuda de Montitrol y condesa de Alcubierre.

Bibliografía: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, pp. 146-147, nº 56.
Exposiciones: Valencia, 2014; Sevilla, 2015.

Este *Ángel que libera a San Pedro* es otro de los dibujos recopilados por el *Álbum Alcubierre* relacionados con Sebastián Martínez Domedel[645], cuya obra recrea la milagrosa aparición de un ángel ante San Pedro para liberarle de su prisión tras ser arrestado en Jerusalén por orden de Herodes Agripa[646]. A diferencia de otros pasajes de *La Biblia* como en el de la *Anunciación* –en donde se indica la identidad del ángel– en este caso se pasa por alto dicha información.

El dibujo es fiel a la recomendación de Francisco Pacheco de dotar a estos místicos seres de un aspecto juvenil que represente «la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles»[647]. Por consiguiente el querubín muestra rostro imberbe y una larga cabellera de pelo ondulado; su esbelta figura describe un canon estilizado y para indicar su naturaleza divina surgen dos alas de su espalda. Se encuentra abriendo la puerta de la celda, mientras dirige la mirada hacia su interior, en donde se encontraría San Pedro, ordenándole que se levantara y lo siguiera; como revela el dinamismo de sus gestos: la pierna adelantada y el brazo derecho extendido.

A pesar de la correcta factura del dibujo, sobre todo en el planteamiento anatómico del modelo[648], expone un deficiente e inconexo estudio en la perspectiva de la puerta respecto al escalón por el que baja el ángel. Por otro lado, la técnica de la aguada y de albayalde con la aplicación de tinta y la traza de una cuadrícula, denotan que se trata de un trabajo preparatorio de una obra posterior.

A juzgar por su firma, el dibujo se relaciona a Martínez, sin embargo el vuelo de la vestimenta se aleja del estilo observado en su obra documentada pero al igual que sucede en la *Virgen con el Niño* de la misma colección, puede que se deba al versátil perfil artístico del pintor. Lo cierto es que el ángel presenta concomitancias con el serafín del lienzo *La liberación de San Pedro* (Catedral de Guadix) realizado por Ambrosio de Valois, uno de los seguidores de Sebastián Martínez, y que de forma indirecta puede respaldar su autoría. También podría ofrecer información sobre el aspecto del desaparecido lienzo del convento de capuchinos de Marchena.

[645] NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Álbum Alcubierre…*, pp. 146-147.
[646] Hechos de los Apóstoles, 12, 3-11.
[647] PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 567.
[648] Parece inspirado en el grabado del *Ángel del guarda* de Simone Cantarini.

81. San Andrés

Pluma de caña de tinta parda y trazos de lápiz negro sobre papel verjurado; recortado y pegado a un segundo soporte, 223 x 175 mm. (figura recortada); 269 x 191 mm. (figura recortada)
Florencia (Italia), Galleria degli Uffizi, gabinetto disegni e stampe, inv. nº 6775S
Inscripciones: En el montaje: «Seguace del Castillo?» (Annamaria Petrioli Tofani)

Procedencia: Donación Emilio Santarelli, 1866 (L. 907)

Bibliografía: Santarelli, Burci, Rondoni, 1870, p. 437, nº 3 (Francesco Fracanzano); Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, pp. 369-370, nº 238.

La última investigación llevada a cabo por Benito Navarrete Prieto y Roberto Alonso Moral para documentar la presencia de dibujos españoles en los fondos del Gabinete de dibujos y grabados de la Galería de los Uffizi ha sido determinante para rectificar algunas catalogaciones erróneas. Entre las nuevas autorías propuestas se encuentra la de este *San Andrés* procedente de la colección de Emilio Santarelli que anteriormente se pensaba que pertenecía al italiano Francesco Fracanzano (1612–1656) y que ahora ha sido relacionado con Sebastián Martínez Domedel[649].

A través de un valiente escorzo, el dibujo exhibe a San Andrés en actitud sedente de forma distentida, mientras que apoya una mano sobre una roca y con la otra –de modo premoritorio– agarra la cruz en aspa o *crux decussata*. La disposición de santos sentados con sus atributos también la podemos ver en estudios de Antonio del Castillo, como sucede en el Apostolado de la Colección Colomer (Madrid)[650].

Para su realización emplea la técnica de pluma de caña con tinta parda y trazos de lápiz negro. Desgraciadamente se encuentra mutilado por la silueta del apóstol y pegado en un segundo soporte que nos priva de poder contemplar la composición completa. Si tenemos en cuenta otras obras de la producción del pintor giennense es probable que la escena fuera más rica y que estuviera ambientada en un espacio natural, como sucede en el *San Juan Bautista* del Museo Provincial de Jaén. Cotejándolo con el *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden* (Kunsthalle, Hamburgo), el trazado del dibujo conservado en los Uffizi es sinuoso y carece de la precisión que muestra el caso anterior. El modo de crear los diferentes volumenes de la figura y el sombreado a través de un rayado paralelo es una técnica similar a la de otros artistas cordobeses como Antonio del Castillo o Antonio García Reinoso.

El modelo utilizado para el primero de los apóstoles en seguir a Cristo conecta perfectamente con los personajes masculinos planteados por Sebastián Martínez en el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba, pero sobre todo con el *Santo Tomás* de la Colección Granados, ya que en ambos casos los santos inclinan levemente la cabeza y presentan una caracterización física similar al mostrar el aspecto desaliñado del pelo, las nariz aguileña y las cuencas de los ojos hundidas que preceden una mirada expresiva y desafiante hacia el espectador.

[649] NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R.: *Op. Cit.*, pp. 369-370, nº 238.
[650] NAVARRETE PRIETO, B.; GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Op. Cit.,* pp. 252-265, nº 25-37.

82. Estudio de cinco cabezas de ancianos y una oreja

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado, 217 x 165 mm.
Florencia (Italia), Galleria degli Uffizi, gabinetto disegni e stampe, inv. nº 7030S
Inscripciones: A pluma de tinta parda en grafía del siglo XVII en el ángulo inferior izquierdo: «An. Castillo»; debajo «in.. beni», y con una grafía diferente tasación «6Rl» (reales)

Procedencia: Donación Emilio Santarelli, 1866 (L. 907)

Bibliografía: Santarelli, Burci, Rondoni, 1870, p. 453, nº 2 (Giovanni Benedetto Castiglione); Navarrete Prieto, García de la Torre, 2008, p. 429 (atribuible a Sebastián Martínez); Palencia Cerezo, 2011, p. 106; Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 370, nº 239.

Dentro del trabajo *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo razonado*, se atribuyó a Martínez la autoría de este dibujo que anteriormente había sido relacionado con Giovanni Benedetto Castiglione[651].

Debido al reducido número de dibujos conocidos del pintor giennense, este *Estudio de cinco cabezas de ancianos y una oreja* cobra gran importancia a la hora de analizar la elaboración de los modelos compositivos de sus obras. El naturalismo es una característica común en todas estas cabezas, en las que se aprecia una conexión con los apuntes de otros pintores barrocos andaluces como Francisco Herrera "el Viejo" o Antonio del Castillo, especialmente con éste último. Sin duda alguna, el hallazgo de nuevos dibujos sería especialmente significativo para ampliar el conocimiento de su proceso creativo, así como para intentar establecer las pautas evolutivas que determinen tanto el periodo de aprendizaje, como su posterior perfeccionamiento técnico.

En concreto, en este dibujo Sebastián Martínez toma apuntes de cinco cabezas masculinas de distintos personajes de avanzada edad y de aspecto barbado que parecen captados directamente en la calle de la copia del natural. Se distribuyen de forma ordenada, situándose cuatro de ellas en las esquinas y otra en el centro. La inclusión de una oreja denota el minucioso interés anatómico por parte del pintor, pero también revela el reaprovechamiento del papel para tomar diseños de diferente tipología.

Las cinco cabezas poseen una caracterización similar al compartir unos rasgos físicos comunes. Todas ellas describen a individuos que poseen los pómulos marcados y huesudos, una nariz aguileña de grandes cavidades nasales, el hundimiento de las cavidades oculares o el aspecto desaliñado del cabello y de la barba. A pesar de tratarse de unos apuntes para la elaboración de obras posteriores, todas ellas recrean diferentes estados anímicos o "pasiones" sugeridos a través de la profunda e intensa carga psicológica que caracterizan a los personajes de Sebastián Martínez.

Algunas cabezas guardan una estrecha relación con los modelos empleados para los lienzos del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, como sucede con el *Santo Tomas* (cabeza de la esquina superior izquierda) *San Bartolomé* (cabeza de la esquina inferior izquierda) y *San Simón* (cabeza de la esquina superior derecha).

[651] NAVARRETE PRIETO, B.; GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Op. Cit.*, p. 429.

ATRIBUCIONES RECHAZADAS

Calvario

Óleo sobre lienzo
Córdoba, iglesia de San Nicolás de la Villa. Retablo de San Bartolomé
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. VI, p. 634; Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; Sequeiros Pumar, 1987, pp. 128-133; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como anónimo del siglo XVIII).

Calvario

Óleo sobre lienzo
Córdoba, Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta
Bibliografía: Valverde Madrid, 1962, p. 17; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 112 (como Antonio García Reinoso).

Calvario

Óleo sobre lienzo
Córdoba, Real Colegiata de San Hipólito
Bibliografía: Valverde Madrid, 1962, p. 17; López Pérez, 1967b, p. 17; Capel Margarito, 1973, p. 21; Chamorro Lozano, 1984, p. 257; VV. AA., 1989, p. 172; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 116 (de estética barroca).

Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo
Lucena (Córdoba), parroquia del Carmen
Bibliografía: Palencia Cerezo, 1993, p. 880; Villar Movellán, Dabrio González, Raya Raya, 2006, p. 494 (como lienzo del siglo XVIII).

Cristo camino del calvario

Óleo sobre lienzo
Jaén, retablo de la Capilla Mayor
Bibliografía: VV. AA., 1985, p. 82; Capel Margarito, 1999, pp. 16-19; Aragón Moriana, 2002, p. 47 (tenida y estimada por obra del célebre D. Bartolomé Morillo); Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza, 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85.

Alegoría del Silencio

Óleo sobre lienzo, 142 x 108 cm.
Jaén, Catedral, Exposición Permanente de Arte Sacro
Bibliografía: Lázaro Damas, 1994, p. 314; Guerrero Villalba, 2012, pp. 72-74.

Cristo despojado de sus vestiduras

Óleo sobre lienzo
Jaén, retablo de la Capilla Mayor
Bibliografía: VV. AA., 1985, p. 82; Capel Margarito, 1999, pp. 16-19; Aragón Moriana, 2002, p. 47 (tenida y estimada por obra del célebre D. Bartolomé Morillo); Ulierte Vázquez, 2007, pp. 207; Moreno Mendoza, 2005, p. 33; Galera Andreu, 2009a, p. 85.

San Juan de la Cruz

Óleo sobre lienzo, 194 x 134 cm.
Jaén, Museo Provincial, fondos de pintura, inv. nº CE/BA0433
Bibliografía: Chamorro Lozano, ed. 1971, p. 320; Capel Margarito, 1973, pp. 13-16; VV. AA., 1985, p. 449; Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, pp. 25-28; Eisman Lasaga, 2008, pp. 238.

Santa Teresa de Jesús

Óleo sobre lienzo, 194 x 134 cm.
Jaén, Museo Provincial, fondos de pintura, inv. nº CE/BA0434
Bibliografía: Chamorro Lozano, ed. 1971, p. 320; Capel Margarito, 1973, pp. 13-16; VV. AA., 1985, p. 449; Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, pp. 25-28; Eisman Lasaga, 2008, pp. 238.

Coronación de Santa Teresa entre la Virgen y San José

Óleo sobre lienzo, 160 x 120 cm.
Jaén, Institución Teresiana
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 16-17; Capel Margarito, 1999, pp. 28-31.

Visión de Santa Teresa

Óleo sobre lienzo, 210 x 150 cm.
Jaén, Institución Teresiana
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 16-17; Capel Margarito, 1999, pp. 28-31.

San Ambrosio

Óleo sobre lienzo, 134 x 96 cm.
Cabra del Santo Cristo (Jaén), Presbiterio de la Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos
Procedencia: Perteneció a D. José de Sanvítores hasta 1675. Posteriormente fue regalado a la Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672.
Bibliografía: Gila Medina, 1978, pp. 80-81(factura tenebrista); Gila Medina, 2002, pp. 174-176 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Gila Medina, 2004, pp. 54-55 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Moreno Mendoza (coord.), 2005, pp. 83-84 (obras de filiación tenebrista).

San Agustín

Óleo sobre lienzo, 134 x 96 cm.
Cabra del Santo Cristo (Jaén), Presbiterio de la Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos
Procedencia: Perteneció a D. José de Sanvítores hasta 1675. Posteriormente fue regalado a la Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos en recuerdo de su hermano el Beato Diego Luis de Sanvítores, un jesuita martirizado en 1672.
Bibliografía: Gila Medina, 1978, pp. 80-81(factura tenebrista); Gila Medina, 2002, pp. 174-176 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Gila Medina, 2004, pp. 54-55 (atribuido a Juan de Valdés Leal); Moreno Mendoza (coord.), 2005, pp. 83-84 (obras de filiación tenebrista).

Santiago Matamoros

Óleo sobre lienzo, 190 x 147 cm.
Firmado en la rodela del musulman de la izquierda: «*Juliana Martínez me fecit*»
Cabra del Santo Cristo (Jaén), Presbiterio de la Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos
Bibliografía: Gila Medina, 1973, p. 82 (Juliana Martínez); VV. AA., 1989, p. 173; Gila Medina, 2002, p. 176 (firmado Juliana Martínez); Gila Medina, 2004, p. 55 (firmado Juliana Martínez).

San Juan Evangelista

Óleo sobre lienzo, 212 x 122 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventariado de 1889, nº 294; inventario de 1897, nº 346; Inventario de 1980, nº 0379; Registro de 1986, nº CE/0600 (Anónimo).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47; Tenorio Vera (coord.), 2007, p. 227 (anónimo granadino).

Santo Tomás

Óleo sobre lienzo, 178,5 x 124 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes,
Inventariado Nuevo de 1958, nº 117; Inventario de 1980, nº 0784; Registro de 1986, nº CE/0342 [atribuido a Marten Pepyn].
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47.

Santiago el Mayor

Óleo sobre lienzo, 178 x 125 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario Nuevo de 1958, nº 116; Inventario de 1980, nº 0798; Registro de 1986, nº CE/0637 (atribuido a Marten Pepyn).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47.

San Felipe Apóstol

Óleo sobre lienzo, 177 x 127 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario Nuevo de 1958, nº 114; Inventario de 1980, nº 0576; Registro de 1986, nº CE/0640 (atribuido a Marten Pepyn).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47.

San Matías

Óleo sobre lienzo, 179 x 127,5 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario Nuevo de 1958, nº 113; Inventario de 1980, nº 0133; Registro de 1986, nº CE0/639 (firmado Marten Pepyn).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47; Tenorio Vera (coord.), 2007, p. 46.

San Simón

Óleo sobre lienzo, 178 x 124,5 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario Nuevo de 1958, nº 115; Inventario de 1980, nº 0220; Registro de 1986, nº CE/0146 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47.

San Bernabé

Óleo sobre lienzo, 236 x 138 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 309 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 246; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 062 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0131; Registro de 1986, nº CE/0142 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0142/04, p. 110.

San Matías

Óleo sobre lienzo, 235 x 137 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 320 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 245; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 064 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0137; Registro de 1986, nº CE/0144 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0144/04, p. 110.

San Judas

Óleo sobre lienzo, 235,5 x 138 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 318 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 312; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 063 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0145; Registro de 1986, nº CE/0143 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0143/04, p. 110.

San Felipe

Óleo sobre lienzo, 234,5 x 137,5 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 322 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 247; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 065 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0143; Registro de 1986, nº CE/0145 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0145/04, p. 111.

San Simón

Óleo sobre lienzo, 234,5 x 137,5 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 306 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 319; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 061 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0378; Registro de 1986, nº CE/0146 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0146/04, p. 111.

Jesús Salvador

Óleo sobre lienzo, 236 x 138,5 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventario de 1889, nº 321 (Sebastián Martínez); Inventario de 1897, nº 316; Catálogo Gómez-Moreno de 1902-1953, nº 060 (Juan Leandro de la Fuente); Inventario de 1980, nº 0376; Registro de 1986, nº CE/0147 (Antonio Arias Fernández).
Bibliografía: Tenorio Vera, 2007, nº CE/0142704, p. 111.

Crucificado

Óleo sobre lienzo, 291,5 x 172 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
Inventariado Nuevo de 1958, nº 086; Inventario de 1980, nº 0189; Registro de 1986 CE/0192 (Pedro Atanasio Bocanegra).
Bibliografía: Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47; Tenorio Vera, 2007, nº CE/0192/04, p. 127.

Preparativos para la flagelación

Óleo sobre lienzo, 245 x 214 cm.
Úbeda (Jaén) Monasterio de Santa Clara.
Bibliografía: VV. AA., 1989, p. 172; Viribay Abad, 2000b, pp. 91-92 (atribuidas a Ambrosio de Valois); Moreno Mendoza, 2005, pp. 448-449 (como *Preparativos para la cruz*); Galera Andreu, 2007, p. 248.

Cristo de la Humildad y Paciencia

Óleo sobre lienzo, 245 x 214 cm.
Úbeda (Jaén) Monasterio de Santa Clara.
Bibliografía: VV. AA., 1989, p. 172; Viribay Abad, 2000b, pp. 91-92 (atribuidas a Ambrosio de Valois); Moreno Mendoza, 2005, pp. 448-449 (como Cristo Varón de Dolores); Galera Andreu, 2007, p. 248.

Cristo Fuente de Vida

Óleo sobre lienzo, 245 x 214 cm.
Úbeda (Jaén) Monasterio de Santa Clara.
Bibliografía: Viribay Abad, 2000b, pp. 91-92 (atribuidas a Ambrosio de Valois); Anguita Herrador, 2001, pp. 79-85; Moreno Mendoza, 2005, pp. 448-449 (como Cristo Fuente de Gracia); Galera Andreu, 2007, p. 248.

Resurrección de Cristo

Óleo sobre lienzo, 245 x 214 cm.
Úbeda (Jaén) Monasterio de Santa Clara.
Bibliografía: VV. AA., 1989, p. 172; Viribay Abad, 2000b, pp. 91-92 (atribuidas a Ambrosio de Valois); Moreno Mendoza, 2005, pp. 448-449; Galera Andreu, 2007, p. 248.

San Jerónimo

Óleo sobre lienzo
Jaén, Convento de Santa Teresa (Madres Carmelitas Descalzas)
Documentación: AMST: Libro Inventario de la Sacristía, p. 35.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVI, pp. 196-197; López Pérez, 1967b, p. 17; Chamorro Lozano, 1971, pp. 293-294; VV. AA., 1985, p. 228; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 553; Eisman Lasaga, 1999, p. 305; Eisman Lasaga, 2008, p. 235.

San Pablo

Óleo sobre lienzo
Jaén, Convento de Santa Teresa (Madres Carmelitas Descalzas)
Documentación: AMST: Libro Inventario de la Sacristía, p. 35.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVI, pp. 196-197; López Pérez, 1967b, p. 17; Chamorro Lozano, ed. 1971, pp. 293-294; VV. AA., 1985, p. 229; Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 553; Eisman Lasaga, 1999, p. 305; Eisman Lasaga, 2008, p. 235.

Santa Teresa

Óleo sobre lienzo, 149 x 106 cm.
Jaén, Convento de Santa Teresa (Madres Carmelitas Descalzas)
Bibliografía: Eisman Lasaga, 2008, p. 478 (atribuida a Sebastián Martínez).

Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia

Óleo sobre lienzo
Jaén, Convento de Santa Teresa (Madres Carmelitas Descalzas)
Documentación: AMST: Libro Inventario de la Sacristía, p. 35.
Bibliografía: VV. AA., 1985, p. 229; Eisman Lasaga, 1999, p. 305; Eisman Lasaga, 2008, p. 235.

San Juan de la Cruz

Óleo sobre lienzo, 149 x 106 cm.
Jaén, Convento de Santa Teresa (Madres Carmelitas Descalzas)
Bibliografía: Eisman Lasaga, 2008, p. 479 (atribuida a Sebastián Martínez).

Virgen con el niño sentada en una silla sobre las nubes

Óleo sobre lienzo, 99 x 75 cm.
San Petersburgo (Rusia), Museo del Ermitage
Bibliografía: Kagané, 2005, pp. 284-287, fig. 68, cat. 79.

Santo Tomás

Óleo sobre lienzo, 109 x 91 cm.
Toledo, Museo del Greco.
Inv. nº CE00021(Obra de la escuela andaluza, atribuido a Sebastián Martínez Domedel).
Procedencia: Propiedad del marqués de la Vega-Inclan. Aparece citado en su testamento como «Santo Tomás».

Las Lágrimas de San Pedro

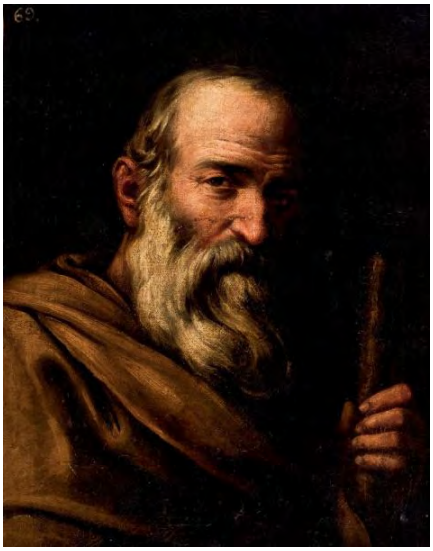
Óleo sobre lienzo, 130 x 93 cm.
Colección privada de Cristóbal Velasco Cobos
Bibliografía: Clavijo, 1993, p. 1674.

Lamentación con San Agustín y San Nicolás

Óleo sobre lienzo, 22,8 x 28, 6 cm.
Wellesley (Massachusetts, EE.UU.), Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College
Firmado: Gregorio Martínez y Espinosa.
Procedencia: Salió a subasta en Phillips Londres el 7 de julio de 1998 (Lote nº 9) como Sebastián Martínez.

San Pedro

Óleo sobre lienzo, 59 x 46 cm.
Inscripciones: Ángulo superior izquierdo: «*69*»
Colección privada (no localizado)
Procedencia: El cuadro salió al mercado a través de *Duran. Arte y subastas* el 22 de diciembre de 2016 con el Lote nº 72, subasta nº 538, y con un precio de salida de 3.000 euros. La obra fue vendida por 18.000 euros a una colección privada.
Bibliografía: VV. AA., 2016b, p. 48.



San Andrés

Óleo sobre lienzo,
Inscripciones: Zona superior central: «*S. ANDREA*»
Colección privada (no localizado)
Procedencia: El lienzo fue expuesto en el mercado de arte a través de *Setdart.com* en diciembre de 2016 con el Lote nº 35136755.

San Juan Bautista

Óleo sobre lienzo
Colección privada de Barcelona
Procedencia: Propiedad del Marqués de las Marismas. En un inventario figura como obra de Alonso Cano.
Bibliografía: Palencia Cerezo, 2015, pp. 108-109.

San Juan Evangelista

Óleo sobre lienzo, 132 x 92 cm.
Málaga, Museo de Bellas Artes, nº inv. BA/DE00034 (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibliografía: Palencia Cerezo, 2011, p. 110 (atribuido a Sebastían Martínez).

Inmaculada Concepción y San Juan de la Cruz

Tinta sobre papel verjurado, 312 x 215 mm.
Firmado ángulo inferior izquierdo: «*Año 1662. dre [roto]*»
Córdoba, Museo de Bellas Artes, inv. nº CE0932D (DOMUS: como Antonio García Reinoso [25-05-2011])
Bibliografía: García de la Torre, 1984, p. 262; Capel Margarito, 1999, pp. 50-53 (atribuido a Sebastián Martínez).

Santa Catalina de Alejandría

Plumilla y aguada sobre papel verjurado, 271 x 131 mm.
Ángulo inferior derecho a lápiz 687
Córdoba, Museo de Bellas Artes, inv. nº CE0943D (DOMUS: como Anónimo [25-05-2011])
Bibliografía: García de la Torre, 1984, p. 262; Capel Margarito, 1999, pp. 50-53 (atribuido a Sebastián Martínez).

OBRAS CITADAS POR LAS FUENTES Y NO IDENTIFICADAS

Aurora

Colección de Antonio García Reinoso
Bibliografía: Palomino 1947, t. III, p. 948; Capel Margarito, 1999, p. 47.

Apostolado

Jaén, patio de la Compañía de Jesús
Documentación: AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
Bibliografía: Palomino 1947, t. III, p. 948; Ponz, 1772-1794, t. XVI, p. 245; Ceán Bermúdez, ed. 2001, pp. 80-81; Lázaro Damas, 1994 (relacionado con el *Apostolado* que manda empeñar Diego Fernández de Moya Cachiprieto en su testamento); Palencia Cerezo, 2009c, t. I, pp. 372-384 (lo relaciona con el *Apostolado* de Córdoba disperso en el Museo Diocesano, Palacio Episcopal, Catedral y Seminario).

Cinco lienzos del Duque de Lerma (sin identificar)

Colección D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma.
Documentación: AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales. Madrid, 3 de marzo de 1662; AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 193r–193v. Escribano Juan Reales. Madrid, 5 de marzo de 1662.
Bibliografía: Agulló Cobo, 1978, p. 94; Lázaro Damas, 1994, p. 307.

Lienzo de la iglesia del convento de Capuchinos de Marchena (posiblemente represente la iconografía del Santo *Ángel Custodio*. Sin identificar)

Marchena, iglesia del Santo Ángel Custodio del convento de Capuchinos.
Documentación: AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el precio de un cuadro para el convento de Marchena; AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1476 (1653–1654), ff. 117r–117v. Escribano Salvador de Medina Bustos. Jaén, 1 de abril de 1654.
Bibliografía: Ravé Prieto, 1984; Ravé Prieto, 2011.

San Sebastián

Colección de D. Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila.
Documentación: AHPNS, año 1784, oficio 18, leg. 12117, ff. 610-619, notario Juan Bernardo Morán (Inventario de la colección pictórica de D. Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila).
Bibliografía: Illán Martín, 2000, pp. 123-151.

Lienzos de la colección de Pedro Alonso O´Cruley (sin identificar)

Cádiz, casa de Pedro Alonso O´Cruley
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XVIII, pp. 26; Capel Margarito, 1999, p. 16.

San Pedro

Dos varas y media de alto, vara y media de ancho
Jaén, iglesia de San Eufrasio, colaterales del altar mayor.
Documentación: A.H.P.T.S.I.E.-2: 10,11. Escribano Juan Alejando de Bonilla. Jaén, 26 de septiembre de 1767.
Bibliografía: López Arandia, 1999, pp. 59; 323; López Arandia, 2005, pp. 107; 123.

San Pablo

Dos varas y media de alto, vara y media de ancho
Jaén, iglesia de San Eufrasio, colaterales del altar mayor.
Documentación: A.H.P.T.S.I.E.-2: 10,11. Escribano Juan Alejando de Bonilla. Jaén, 26 de septiembre de 1767.
Bibliografía: López Arandia, 1999, pp. 59; 323; López Arandia, 2005, pp. 107; 124.

Serie Martirologio. Siete Cuadros de sacerdotes y coadjutores de la Compañía de Jesús martirizados en India e Inglaterra (sin identificar)

Tres cuartas
Jaén, iglesia de San Eufrasio, claustro bajo.
Documentación: A.H.P.T.S.I.E.-2: 10,11. Escribano Juan Alejando de Bonilla. Jaén, 26 de septiembre de 1767.
Bibliografía: López Arandia, 1999, pp. 68; 325; López Arandia, 2005, pp. 121; 125.

Cinco retratos de Santos Jesuitas (sin identificar)

Jaén, iglesia de San Eufrasio, claustro bajo.
Documentación: A.H.P.T.S.I.E.-2: 10,11. Escribano Juan Alejando de Bonilla. Jaén, 26 de septiembre de 1767.
Bibliografía: López Arandia, 1999, pp. 68; 325; López Arandia, 2005, pp. 121; 125.

Nazareno

Jaén, iglesia de San Eufrasio, claustro bajo.
Documentación: A.H.P.T.S.I.E.-2: 10,11. Escribano Juan Alejando de Bonilla. Jaén, 26 de septiembre de 1767.
Bibliografía: López Arandia, 1999, pp. 68; 325; López Arandia, 2005, pp. 121; 125.

Santa Teresa

210 x 160 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 10 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 27)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 66 (Catálogo de 1846, nº 27); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 27); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 472 (Inventario de 1845, nº 10); 481(Catálogo de 1846, nº 27); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 10); Lázaro Damas, 1994, p. 313.

El martirio de un carmelita

210 x 160 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 22 y en el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 29)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 66 (Catálogo de 1846, nº 29); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 29); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 473 (Inventario de 1845, nº 22); 481 (Catálogo de 1846, nº 29); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 22); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 27).

Retrato de un jesuita

195 x 110 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 27 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 48)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo del 7 de Marzo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 67 (Catálogo del 7 de Marzo de 1846, nº 48); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 48); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 473 (Inventario de 1845, nº 27); 481 (Catálogo de 1846, nº 48); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 27); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 48).

Santa Teresa

200 x 140 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 11 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 87)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 67 (Catálogo de 1846, nº 87); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 87); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 472 (Inventario de 1845, nº 11); 482 (Catálogo de 1846, nº 87); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 11); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 87).

San Cirilo

210 x 140 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 9 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 116)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 67 (Catálogo de 1846, nº 116); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 116); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 472 (Inventario de 1845, nº 9); 483 (Catálogo de 1846, nº 116); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 9); Lázaro Damas, 1994,

p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 116).

San Juan de la Cruz

205 x 140 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 12 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 177)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 68 (Catálogo de 1846, nº 177); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 177); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 472 (Inventario de 1845, nº 12); 484 (Catálogo de 1846, nº 177); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 12); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 177).

San Andrés

100 x 150 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas nº 197)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 68 (Catálogo de 1846, nº 197); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 197); Chicharro Chamorro, 1991, p. 484 (Catálogo de 1846, nº 197); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 27 (Catálogo de 1846, nº 197).

Santa Teresa

210 x 150 cm.
Jaén, Museo de Pinturas (citado en el Inventario de 1845 de la Academia de San Fernando, nº 20 y el Catálogo publicado en 7 de Marzo de 1846 por Francisco Gálvez y Manuel R. de Vargas, nº 248)
Bibliografía: Madoz, ed. 1990, t. IX, p. 544 (cuadro estadístico); Cazabán Laguna, 1914a, p. 331(Catálogo de 1846); Cazabán Laguna, 1914b, p. 69 (Catálogo de 1846, nº 248); López Pérez, 1967b, s/n (Catálogo de 1846, nº 27); Capel Margarito, 1973, p. 14 (Catálogo de 1846, nº 248); Chicharro Chamorro, 1991, pp. 472 (Inventario de 1845, nº 20); 486 (Catálogo de 1846, nº 248); Eisman Lasaga, 1991, p. 31 (Inventario de 1845, nº 20); Lázaro Damas, 1994, p. 313; Capel Margarito, 1999, p. 28 (Catálogo de 1846, nº 248).

Cinco figuras de Cristo y Apóstoles (sin especificar)

Granada, Museo de Bellas Artes
Bibliografía: Gómez Moreno, ed. 1990, p. 187, López Pérez, 1967b, s/n; Capel Margarito, 1973, pp. 22-23; Capel Margarito, 1999, pp. 39-47.

Ciego pobre con su lazarillo

Dos varas de alto y vara y tercia de ancho
Colección del Duque de Alba (Inventario de pinturas que pertenecieron a D. Luis Méndez de Haro y Guzmám, Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares y a su hijo y sucesor D. Gaspar)
Bibliografía: López Pérez, 1967b, p. 17; Capel Margarito, 1999, p. 16.

San Buenaventura escribiendo

Vara y tercia de alto
Colección del Duque de Alba (Inventario de pinturas que pertenecieron a D. Luis Méndez de Haro y Guzmám, Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares y a su hijo y sucesor D. Gaspar)
Bibliografía: Capel Margarito, 1999, p. 16.

El vendedor de frutas

Vendido en Paris en 1843 a Aguado (660 francos)
Bibliografía: Mireur, 1911, t. V, p. 102; Capel Margarito, 1999, pp. 47-48.

San José y el Niño Jesús

Vendido en Paris en 1843 a Aguado (40 francos)
Bibliografía: Mireur, 1911, t. V, p. 102; Capel Margarito, 1999, pp. 47-48.

Dos filósofos en meditación

Vendido en Paris en 1843 a Aguado (101 francos)
Bibliografía: Mireur, 1911, t. V, p. 102; Capel Margarito, 1999, pp. 47-48.

Interior de una ciudadela

Vendido en París en 1868 a López Cepero (520 francos)
Bibliografía: Mireur, 1911, t. V, p. 102; Capel Margarito, 1999, pp. 47-48.

Virgen con el niño (destruida en 1944 durante un bombardeo)

35 x 26 cm.
Ville de Saint-Lô (Francia), Musée des Beaux-Arts
Bibliografía: Capel Margarito, 1999, pp. 47-49.

Tentación de San Antonio Abad

Vara y tres quartas y media de alto, y dos varas y tres quartas de ancho
Madrid, Colecciones Reales (Inventario del Real Palacio del Buen Retiro. Madrid, 25 de febrero de 1794. Firman los Pintores de Cámara de S. M. Mariano Maella, Francisco Xavier Ramos y Eugenio Ximenez de Cisneros, en virtud de orden por D. Vicente Gómez. Además aparece citada entre las pinturas que fueron requisadas en el Secuestro de los bienes de Manuel Gogoy. [En] AHN: Consejos. Leg. 17806. Secuestro de los bienes de Manuel Godoy. Caja 1. Entregas de pinturas y otros efectos que existían en el Palacio de Buenavista, correspondientes al rey y a los monasterios de San Jerónimo de Madrid y del Escorial, f. 27 v. [imagen nº 558]. Madrid, 14 de agosto de 1815.)
Bibliografía: Angulo Iñiguez, 1971, t. XV, p. 266 (indica que figura en los Inventarios de Palacio, pero no especifica más información); Fernández-Miranda y Lozana, 1987, t. I, p. 314 (nº 3110 (767)); Capel Margarito, 1999, pp. 49-50.

Cuadros de la colección de D. Cayetano Carrascal (sin identificar)

Córdoba, colección de D. Cayetano Carrascal.
Bibliografía: PONZ, 1772-1794, t. XVII, pp. 149.

Cuatro cuadros (sin identificar)

Zaragoza, colegio de Santo Tomás de Villanueva, ángulos del claustro.
Bibliografía: Ponz, 1772-1794, t. XV, pp. 58.

VII. CRONOLOGÍA

18 DE JULIO DE 1585

Diego Domedel, guadamacilero, y Alonso Ruiz, pintor, se obligan a pagar a Francisco Briviesca 100 reales por «un manto de seda de soplillo» de Granada[652]. En la escritura de obligación, Diego Domedel declara tener una edad comprendida entre los veinte y los veinticinco años.

18 DE ABRIL DE 1587

Diego Domedel, pintor y vecino de la ciudad de Jaén, arrienda una casa en la colación de San Lorenzo por 22 ducados anuales. El inmueble lindaba con la vivienda de Cristóbal Pizarro Madrigal, su propietario y con otra de la Iglesia Mayor de Santa María. En el documento, Diego Domedel expone ser mayor de veinticinco años y se compromete a realizar el saneamiento de la casa y a no arrendarla ni traspasarla.

2 DE JULIO DE 1597

Diego Domedel, Pedro de Raxis y Blas de Ledesma, todos ellos maestros de pintura e imaginería, reciben el encargo para decorar la cúpula de la escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real de Granada por la cantidad de 2.500 reales. Diego Domedel delcara ser vecino de la colación de San Gil de Granada[653].

1600

El pintor Diego Domedel recibe 14.760 maravedíes por pintar, refrescar y aderezar el retablo de la Virgen de la Capilla de la iglesia de San Ildefonso, que había sido ejecutado por el entallador Cristóbal Téllez[654].

2 DE MARZO DE 1600

Diego Domedel, se compromete a «pintar dorar y estofar un retablo» de Cristóbal Téllez, que estaba ubicado en la capilla que tenía en Jódar el licenciado Sebastián Gómez, clérigo presbítero y prior de la villa de La Guardia. La escritura de obligación indicaba que debía de representar «en el tablero alto a ihuxpo rresucitado y en los tres tableros bajos en el de en medio a san sebastian con sus saetas y al dicho Prior con su sobrepelliz y en el tablero derecho a san

[652] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 841 (1585), ff. 111r–112v. Escribano Juan Alonso de Córdoba. Jaén, 18 de julio de 1585.
[653] LÓPEZ GUZMÁN, R.; GILA MEDINA, L.: «La arquitectura en Granada…», pp. 159-188; LÁZARO DAMAS, M. S.: «Consideraciones en torno…», pp. 299-314.
[654] ORTEGA SAGRISTA, R.: «La iglesia…», p. 46; GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas…(II)», p. 107.

millan y en el izquierdo a santo tomas de aquino y dorar y estofar dicho retablo de todo lo necesario»[655].

11 DE JULIO DE 1601

El deán y el cabildo de la S. I. Catedral de Jaén encargan a Francisco Silanes «dos quadros de las ystorias de la visitaçion de santa ysavel y de la anunçiata pintandolos y dorandolos gravados sobre negro dorado»[656] 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[657].

19 DE ENERO DE 1621

Juan de Talavera y Mariana Domedel contraen matrimonio en la iglesia de San Ildefonso de Jaén, siendo sus testigos Bartolomé Cobo y Mariana Cobo. La esposa declara ser hija de Diego Domedel y Ana del Salto.

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.

---

[655] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 888 (1600), ff. 418v–419v. Escribano Bartolomé Díaz. Jaén, 2 de marzo de 1600.

[656] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1017 (1601), ff. 544r–545r. Escribano Diego Salido de Raya. Jaén, 11 de julio de 1601.

[657] AHPSTU: Libro I de cuentas de fábrica (1583-1622), visita de 1619, s/f. [En] GALIANO PUY, R.: «Catálogo de artistas…(II)», p. 107; ALMAGRO GARCÍA, A.: «Juan Esteban de Medina…», p. 20.

21 DE ENERO DE 1624

Bartolomé Martínez, maestro del arte de la pintura, redacta una escritura de dote en la que expone que se casó hace «nueve anos poco mas o menos»[658] con María Domedel, la cual dice ser hija de Diego Domedel y de Ana del Salto, ambos difuntos. 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, es bautizado en la iglesia de San Lorenzo de Jaén. Sus padrinos fueron Antón Hidalgo, 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, bautiza 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.

22 DE SEPTIEMBRE DE 1627

El licenciado Juan Poyatos, cura de la iglesia del Sagrario de la S. I. Catedral de Jaén desposa al pintor Cristóbal Vela Cobo, por palabras de presente, con Catalina Garrido, vecina de la ciudad de Priego.

26 DE NOVIEMBRE DE 1628

Esteban Martínez, es bautizado en la iglesia de San Lorenzo de Jaén, seis días después de nacer. Sus padres, Bartolomé Martínez y de María Domdel, 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.

[658] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1056 (1624), ff. 62r–62v. Escribano Miguel Minguijosa Cobo. Jaén, 21 de enero de 1624.

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 bautiza 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 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 ciudad de Jaén, no se tuvieron en cuenta. Fueron sus testigos Pedro de Palma, Alonso Lozano y otros muchos vecinos[659].

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 Paez[660].

28 DE JULIO DE 1638

El 26 de julio de 1638 nace Diego Cristóbal Martínez de Orozco, hijo primogénito del matrimonio entre Sebastián Martínez Domedel y Catalina de Orozco. Dos días después recibe 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, es bautizada en la iglesia de San Lorenzo de Jaén por el licenciado Gonzalo de Moya tras obtener la

[659] AHDJ: Sagrario, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (marzo 1635–mayo 1662), ff. 31–32. Jaén, 31 de agosto de 1636.
[660] El lienzo posee la siguiente inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «[…] *la cofradia este quadro. Siendo gobernador/ Cristobal Gonçalez Paez – año/ ¿1638?*».

aprobación del prior y licenciado Palomino. Gaspar Sánchez y Francisca de Torres, su mujer, fueron nombrados sus padrinos.

2 DE ENERO DE 1639

Juan Rodríguez y su mujer Catalina Andrea reciben en arrendamiento una casa que era propiedad de Sebastián Martínez Domedel, situada en la calle Piedrahita, de la collación de San Ildefonso de la ciudad de Jaén. Los inquilinos debían pagarle al pintor siete ducados y medio por tiempo de un año que debía correr desde el día de San Juan.

27 DE ENERO DE 1639

Cristóbal de Quesada, vecino de la ciudad de Jaén en la collación de San Ildefonso, recibe en arrendamiento, por tiempo de seis años, una haza de Sebastián Martínez, que se encontraba próxima al arroyo turbio. Entre las obligaciones del arrendado, el susodicho debía hacer tres siembras al año y pagar de forma anual ocho fanegas de pan por mitad de trigo y cebada, siendo todo ello limpio y de buena calidad.

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 mandato de fray Domingo Pimentel en la diócesis cordobesa, bajo cuya autoridad se encontraba el convento[661].

16 DE ENERO DE 1640

El menor 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. 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»[662]. 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.

[661] PÉREZ LOZANO, M.: «La pintura en el…», pp. 251-257.
[662] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 128v–129v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 16 de enero de 1640.

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^{o} desta ciu^{d} maestro del dho arte que lo enseñe a el dho menor por tp^{o} de seis años», ya que sería «util y probechoso a el dho menor» al ser el arte de la pintura «muy onrroso y de aprobechamy^{to}»[663].

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 probecho y ganancia y es de los mexores oficios que puede elexir por ser como es muy onrroso»[664].

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^{to} para los que salen oficiales»[665].

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 probechoso y util a el suso dho»[666].

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

[663] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 129v–130v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[664] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 130v–131r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[665] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 131r–131v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.
[666] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 132r–132v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 7 de febrero de 1640.

escribano público Cristóbal Mírez Ortuño[667]. 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.

21 DE MARZO DE 1640

Bernabé Ruiz, maestro del oficio de molinería de aceite, recibe en arrendamiento de por vida una huerta que era posesión de Alonso de Cobaleda. Entre los testigos figura Sebastián Martínez, que firma la escritura junto al escribano Cristóbal Mírez Ortuño.

4 DE ABRIL DE 1640

Juan de Jesús, de nación berberisco, recibe en arrendamiento una casa propiedad de Sebastián Martínez que se encontraba en la collación de San Ildefonso de Jaén. El contrato sería por tiempo de un año que debía correr desde el día de San Juan, por el precio de 100 reales, dando 33 por adelantado para reparar el inmueble, mientras que el resto debía pagarse a partes iguales cada cuatro meses.

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.

13 DE MAYO DE 1640

Juan Navarro Aguador, de nación berberisco, recibió en arrendamiento una casa de Sebastián Martínez, ubicada en la collación de San Ildefonso, por tiempo de un año. La cantidad establecida fueron 99 reales, que debían ser pagados cada cuatro meses. Entre sus testigos figura Francisco del Castillo Orozco.

[667] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 133r–134v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 21 de marzo de 1640.

5 DE DICIEMBRE DE 1640

Sebastián Martínez Domedel realiza el arrendamiento por tiempo de dos años de una casa en la calle del Rastro de la collación de San Ildefonso, a Diego Pérez de Vilches. El inmueble lindaba con las casas del convento de San Antonio de Padua. En el documento se exigía que en dicha vivienda debía habitar también la viuda María de Navarrete y quien ella quisiere.

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, 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 Alcazar, cura de San Ildefonso de Jaén, actuando como padrino Domingo Pasano, abad de la Fuensanta y canónigo de la S. I. Catedral.

15 DE ABRIL DE 1646

Diego del Campo recibe en arrendamiento una haza de tierra de Sebastián Martínez Domedel, situada en las Peñuelas de Pedro Silvar, que era propiedad de la capellanía que poseía Alonso de Oviedo. Lindaba con las viviendas de la Beata de Madrigal y de la Santísima Trinidad. La propiedad sería cedida por tiempo de dos años, comprometiéndose el arrendado a pagar de forma anual y también a sembrarla para aprovechar sus frutos, sin poder pedir descuento, ni baja ante inclemencias naturales (esterilidad, piedras, granizo, pulgón, langosta, sequías o inundaciones).

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 «de diez y nuebe quadros de diferentes pinturas, y quatro tiempos, pequeños»[668].

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 Alcazar. Bartolomé Martínez, padre de Sebastián Martínez, fue el padrino del niño.

5 DE AGOSTO DE 1649

Francisco del Castillo Orozco, vecino y jurado de la ciudad de Jaén, entregó su testamento al escribano público Juan de Oviedo para que fuera abierto tras su fallecimiento.

El documento, recogido por el escribano Antonio Pancorbo y Moya, constaba de trece folios en los que el jurado ordenaba ser enterrado con el hábito franciscano en la parroquia de San Ildefonso de Jaén, en la sepultura que tenía desde la pila bautismal hasta el altar de Ntra. Sra. de la Paz. Antes de morir fundó cuatro capellanías. La tercera de ellas se hallaba en una casa de la calle Ancha, que lindaba con una vivienda de María de Moya, con una propiedad del difunto y otras dos casas, una de los herederos de Cristóbal de Narváez y la otra de Ildefonso de Quesada Monrroy. Además tenía un censo de mil ducados. A cargo de dicha capellanía dejó a Diego Martínez Orozco, presbítero e hijo primogénito de Sebastián Martínez Domedel y de Catalina de Orozco, por ser «mas abil y suficiente para poder la servir», con la condición de que debía celebrar tres misas a la semana. También dispuso que Juan de Aranda Salazar, maestro mayor de cantería de la S. I. Catedral de Jaén, nombrase capellán a uno de sus hijos, en primera o segunda vacante, para una de sus capellanías. Finalmente, nombró como albaceas a Sebastián Martínez Domedel, al colector de la iglesia de San Ildefonso y al presbítero Fernando de Vilches. Todos ellos debían pagar 11 reales para cumplir todo cuanto ordenó «con la menos ponpa q se pueda y con vrevedad»[669].

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 la calle Mesones y que Bartolomé Martínez, su abuelo paterno, fue su

[668] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1457 (1646–1647), ff. 226r–226v. Escribano Andrés Salido. Jaén, 10 de mayo de 1647.
[669] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 80v–92v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

compadre. Asimismo, indica que el niño tuvo que «parir por necessidad» con ayuda de la partera Catalina de Torres[670].

22 DE FEBRERO DE 1651

Tras el fallecimiento del jurado Francisco del Castillo Orozco, el licenciado Pedro de Henao, caballero de la orden de Santiago, corregidor y justicia mayor de la ciudad de Jaén, entregó al escribano público Antonio Pancorbo y Moya el testamento redactado el 5 de agosto de 1649 que contenía la última voluntad del difunto. Sebastián Martínez Domedel, Juan Fernández Partal, Jusepe García Muñoz, Melchor Gutiérrez Morales y Sebastián de Mesa fueron los testigos instrumentales y dieron fe de la muerte de Francisco del Castillo Orozco, tras ver su cuerpo inerte en su morada, para, posteriormente, proceder a abrir el testamento, que había permanecido cerrado y sellado casi dos años.

24 DE FEBRERO DE 1651

Esteban de Tolosa, redacta su testamento ante el escribano Antonio Pancorbo y Moya. Según una de sus cláusulas, el difunto donó a María Domedel, madre de Sebastián Martínez, la mitad de una casa situada en la collación de San Ildefonso, que lindaba con el convento de la Concepción de Ntra. Señora. La otra parte sería donada a Magdalena Domedel, religiosa y hermana de Sebastián Martínez, «para que disponga deella como cossa suya»[671]. El licenciado Juan Francisco de Palma, beneficiado de la iglesia de San Pedro, el presbítero Lucas de Berro y Bartolomé Martínez, padre de Sebastián Martínez, desempeñaron la función de albaceas, a los cuales se les ordenó que debían vender los bienes del difunto para poder cumplir y pagar su voluntad. Por último, nombró herederas universales a Magdalena Domedel, María del Salto, Ana Martínez y Eugenia Martínez, todas ellas hijas de Bartolomé Martínez y de María Domedel.

7 DE MARZO DE 1651

El 7 de marzo, el escribano Antonio Pancorbo y Moya se encuentra en la casa de Esteban de Tolosa para hacer un inventario de los bienes legados por el difunto a las hijas de Bartolomé Martínez (Magdalena, María, Ana y Eugenia). El sastre Francisco de Torres fue el encargado de hacer la relación de los inmuebles.

10 DE MARZO DE 1651

El 10 de marzo, Tomas de Morales, maestro platero, realizó el inventario de los objetos de oro y plata que fueron posesión de Esteban de Tolosa. Pesaron 1.172 reales y 17 maravedís. Fueron testigos Manuel de Morales y Hernando Martínez Domedel.

[670] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 14 (1648-1657), f. 67v. Jaén, 22 de enero de 1650.
[671] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 95r–96v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 24 de febrero de 1651.

Ese mismo día, se acordó que de la herencia que dejó Esteban de Tolosa serían repartidos 50 ducados a Bárbara Cruzado del Risco, religiosa del convento de la Encarnación del Carmen Calzado de Antequera, y 200 reales, una cama de pino, dos guadamecíes dorados y una imagen de Ntra. Señora a Antonia de Bilches, sobrina del difunto, mujer de Francisco de Montoro y natural de la ciudad de Martos.

Bartolomé Martínez se comprometió a administrar los bienes y la hacienda de la herencia que habían adquirido sus hijas. En concreto eran la mitad de la casa de la calle Ancha de la collación de San Ildefonso que le tocaba a su hija Magdalena y la otra parte que era para María Domedel, su mujer. Además debía administrar los bienes de Bárbara Cruzado del Risco y los de Antonia de Bilches.

11 DE MARZO DE 1651

El 11 de marzo, Luis de Valdivia, licenciado y alcalde mayor de la ciudad de Jaén, recibió una notificación para que Bartolomé Martínez fuera curador y guardador de los bienes heredados por sus hijas, al estar todas ellas bajo su potestad paternal.

12 DE MARZO DE 1651

El 12 de marzo, el escribano público Antonio Pancorbo y Moya notificó el nombramiento de Bartolomé Martínez como curador y guardador por lo que se hacía cargo de la administración de los bienes y de la hacienda legados por Esteban de Tolosa a sus hijas.

El 12 de marzo, Luis de Valdivia, licenciado y alcalde mayor de Jaén, autorizó a Bartolomé Martínez para administrar los bienes y la hacienda, además de vender los muebles y arrendar las raíces, que les tocaban por herencia a sus hijas.

11 DE ABRIL DE 1651

Antonia de Bilches y su marido Francisco de Montoro se encuentran en la ciudad de Jaén, para recoger 200 reales de vellón, una cama de madera, dos guadamecíes dorados y una imagen de bulto de Ntra. Señora que Esteban de Tolosa les había dejado en herencia. Dichos bienes quedaron a cargo de Bartolomé Martínez, al ser nombrado albacea testamentario y guardador de las personas y bienes de sus hijas.

11 DE ABRIL DE 1651

Bartolomé Martínez, albacea de Esteban de Tolosa y curador y guardador de sus hijas, fue el encargado de entregarle los bienes que les correspondían a Antonia de Bilches y a su marido, según consta en el testamento del difunto.

12 DE JUNIO DE 1652

Bartolomé Martínez y María Domedel realizan una escritura en la que informan que su hija Magdalena, de 31 años, «a tenido voluntad de entrar en rreligion y ser monxa» en el convento de Ntra. Sra. de La Coronada de la orden de Santo Domingo de Úbeda[672]. Además, comunicaban que había realizado el noviciado, por lo que debía entregar en ajuar conventual la cantidad de 600 ducados (cuatrocientos debían ser pagados y los doscientos restantes debían ser entregado en alimentos).

María Domedel y Ana Martínez del Salto declararon junto a Bartolomé Martínez que su hermana Magdalena necesitaba entregar 600 ducados de ajuar conventual. Al no disponer de dicha cantidad, María y Ana, autorizaron a su padre para disponer de los bienes heredados del testamento de Esteban de Tolosa para donárselos a su hermana y que ésta pudiera ser monja.

21 DE ENERO DE 1653

El cabildo de la S. I. 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»[673].

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 IV 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.

[672] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 118r–121v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 12 de junio de 1652.
[673] AHDJ: Actas Capitulares, nº 37 (1652–1654), f. s/n. Jaén, 21 de enero de 1653.

1 DE ABRIL DE 1654

Gabriel de Alcocel, en representación de Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV Duque de Arcos, se encuentra en Jaén para otorgarle una carta de pago a Sebastián 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 mujer 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 murió 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 dijeran 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 ordenarse monja profesa del convento de La Coronada de Úbeda. Tampoco citó a Mateo y Esteban, que debieron morir unos años antes.

4 DE MARZO DE 1655

Sebastián Martínez Domedel actuó como testigo en una cesión de poder de D. Fernando de Andrade y Castro, obispo de Jaén, en su mayordomo Gabriel de Flores, para cobrar 50.000 maravedíes.

6 DE OCTUBRE DE 1655

Gabriel de Alcacel, otorgó 2.200 reales de vellón a «Sebastian martinez domedel maestro Pintor vezino de la ciudad de Jaen»[674], correspondiente con el último libramiento por la hechura de un cuadro para el convento de Capuchinos de Marchena, que había sido encargado por el IV 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 reales del libramiento que se había acordado por el encargo de Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV 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.

27 DE MARZO DE 1656

Ana de Contreras, viuda de Salvador de Morales, tomó en arrendamiento una casa y una tienda, propiedad de Sebastián Martínez Domedel, que se encontraba en la esquina de la calle del licenciado Vallejo y que lindaba con las casas del convento de religiosas de la Concepción. La cesión del inmueble fue por el tiempo de dos años, a razón de 26 ducados anuales.

26 DE MARZO DE 1659.

Sebastián Martínez actúa como escribano de la cofradía de San Ildefonso y San Bernabé en la escritura de finiquito de Juan Gutiérrez Priego, en compañía de su gobernador y su alcalde, que eran Cristóbal de Pancorbo y de Juan Guillén respectivamente.

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.

[674] AHNSN: OSUNA, CT.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.

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[ra] el altar del presbit[o]»[675].

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 S. I. Catedral de Jaén.

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»[676].

1660/1667

En la década de 1660, Sebastián Martínez pinta en la ciudad de Córdoba una *Santa Águeda*[677]. 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 S. I. 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»[678].

3 DE AGOSTO DE 1661

El canónigo D. Pedro de Sahagún y Vicente Pimentel y Moscoso, en nombre del cabildo catedralicio de Jaén, realizan gestiones para solicitar una autorización para copiar algunas pinturas de El Escorial destinadas a decorar el retablo de la Capilla Mayor. En las Actas Capituales se especificaba que se debía «sacar muy

[675] AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 21 de mayo de 1660.
[676] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.,* p. 948.
[677] El lienzo está firmado en el ángulo inferior derecho: «*Sebastianus Cordoba en 166*[…]» y dedicado en el ángulo inferior izquierdo: «*S[r] D. Luis Gomez ft* […] *Figueroa*».
[678] NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J.: *Op. Cit.*, p. 28.

buenas copias», en formato «pequeño», para que «se ynbiansen algunas para hazer elección»[679].

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 D. Melchor de Contreras Arellano para su ingreso en la Orden de Santiago. 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 S. I. 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 aproposito», al mismo tiempo que se le manda que «las trayga p^{ra} q se elija lo que parezieren mejor»[680]. 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.

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.

3 DE MARZO DE 1662

En la villa de Madrid, D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma, otorgó a Sebastián Martínez Domedel una carta de pago por la cantidad de 2.000 reales de vellón «por el balor de cinco pinturas que el otorgante a echo»[681]. Fueron testigos los criados del duque Juan de Molina y Francisco Domedel, pariente del pintor.

5 DE MARZO DE 1662

Sebastián Martínez declara recibir el total del pago de los cinco cuadros realizados al V Duque de Lerma. Actuaron como testigos Cristóbal de Biedma y

[679] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661.
[680] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661–1665), f. s/n. Jaén, 14 de octubre de 1661.
[681] AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales. Madrid, 3 de marzo de 1662.

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 V 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 S. I. 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[682].

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 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.

8 DE ABRIL DE 1664

Sebastián Martínez Domedel declara estar en la ciudad del Santo Reino para actuar como fiador y principal pagador de Clemente Ruiz, el cual se comprometía a realizar catorce balcones de hierro para el crucero de la S. I. Catedral de Jaén, que debían ser de «la mesma labor y grueso del balaustrado de la balla questa puesta para el paso desde el coro hasta el altar mayor»[683].

[682] AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1664), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.
[683] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1536 (1664), ff. 452r–453 v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 8 de abril de 1664.

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[684]. 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».

[684] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

10 DE OCTUBRE DE 1667

Antonio de Torres Bernal, asegura que Sebastián Martínez se encontraba en Madrid «muy gravado de enfermedad de tercianas»[685], 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[686], 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, a pesar de que el pintor deseaba casarse y que «solo aguardaba hallar con disposiçion 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[687], 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[688]. 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.

[685] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[686] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[687] AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.
[688] AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 8, ff. 378–379. Jaén, 10 de octubre de 1667.

1671

Sor Teresa Domedel pinta un cuadro dedicado a Santa Rosa de Lima para el convento de la Virgen Coronada de Úbeda[689]. Puede que su autora fuera la hija de Bartolomé Martínez y de María Domedel que unos años antes ingresó como religiosa en dicho convento.

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 su testamento tener en poder del padre rector de la Compañía de Jesús «cattorze lienços de pinttura de cuerpos enteros de mano de Sevastian Marttinez que se componen de los doze aposttoles y de nro s^{r} Jesuchristo y de ntra S^{a}, hechos p^{r} el natural», cuyas medidas eran «largo dos baras y media y siete cuartas de ancho»[690]. 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.

25 DE FEBRERO DE 1695

Diego Ruiz recibió en arrendamiento una casa que era propiedad del licenciado y presbítero Diego Martínez Orozco, por tiempo de un año a razón de 20 ducados que debían ser pagados de cuatro en cuatro meses. El inmueble se ubicaba en la calle maestra baja junto a la plaza de Santa María.

17 DE MARZO DE 1695

Diego Martínez Orozco otorga un poder para que el licenciado y presbítero Manuel del Moral cobre en su nombre la renta de 22 ducados que le debía Diego Morillo por el arrendamiento de una casa de la calle Ancha, perteneciente a la capellanía fundada por Francisco del Castillo Orozco.

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 S. I. Catedral de Jaén autorizó a Juan Albano Arzediano de Jaén para que aderezara el cuadro por «averse maltratado mucho»[691].

[689] TORRES NAVARRETE, G.: *Op. Cit.*, pp. 401, 404.
[690] AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.
[691] AHDJ: Actas Capitulares, nº 51 (1694–1695), f. s/n. Jaén, 30 de agosto de 1695.

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, expresó 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 Miguel, fundada por Isabel Ordónez de Quesada. Además decía 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.

17 DE MARZO DE 1720

El pintor Ambrosio de Valois fue enterrado en la iglesia de San Pedro de Jaén. Según su partida de defunción entregó su testamento al escribano público Juan Antonio de Villa, el 19 de mayo de 1719. Nombró como heredera universal a su mujer Ana Ramírez Serrano.

18 DE SEPTIEMBRE DE 1731

El cabildo de la S. I. Catedral de Jaén acordó que «en atenzion a haverse acavado de dorar el Marcho que nuevamente se ha hecho para el quadro del glorioso Martir S^{n} Sevastian» se volviera a poner en su capilla y que se quitara el retablo[692].

[692] AHDJ: Actas Capitulares, nº 70 (1731–1732), f. s/n. Jaén, 18 de septiembre de 1731.

26 DE SEPTIEMBRE DE 1767

A través de un inventario elaborado con motivo de la expulsión de los jesuitas de la ciudad de Jaén[693], 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*.

[693] AHPTSI E-2: 10,11; ff. 1–9. [En] LÓPEZ ARANDIA, M. A.: *El Colegio de San Eufrasio…*, p. 59; 324; LÓPEZ ARANDIA, M. A.: *La compañía de Jesús…*, pp. 107.

CONCLUSIONES

> «Aunque alguno gaste mucho tiempo en investigar el genuino, y radical fundamento de alguna cosa, no por eso desfallezca su ánimo, ni prosiga, hasta vencer el escopo de la dificultad, que sin duda lo conseguirá, según aquel vulgar proverbio: *Omnia conando, docilis solertia vincit*»
>
> Antonio Palomino de Castro y Velasco[694].

La presente Tesis Doctoral tuvo como objetivo ampliar el conocimiento existente en torno a la pintura barroca giennense, un ámbito de estudio poco tratado por la historiografía (a diferencia de la arquitectura o la escultura, que han tenido una mayor fortuna). Dentro de este contexto, Sebastián Martínez Domedel tradicionalmente había sido considerado el máximo exponente del ambiente artístico de la ciudad de Jaén durante siglo XVII; sin embargo, gracias a este trabajo, podemos afirmar que su personalidad sobrepasa el ámbito local, extendiéndose su estela a una realidad general de la pintura andaluza barroca.

Previamente a este estudio tuvimos un primer acercamiento al tema a través del Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión Historiográfica en torno a Sebastián Martínez Domedel*, el cual fue defendido en la Universidad de Jaén en septiembre de 2011. Gracias a él pudimos abordar por primera vez el estado de la cuestión, obteniendo unos resultados que nos sirvieron para fijar las bases de esta Tesis Doctoral.

En primer lugar hemos contextualizado cronológica y geográficamente nuestro estudio para analizar de forma exhaustiva la situación que atravesó España durante el siglo XVII, tratando para ello diferentes perspectivas: histórica, económica, demográfica, económica, política, religiosa y artística. Tras realizar esta aproximación general, posteriormente hemos centrado nuestra atención en el caso concreto de Jaén para interpretar el grado de incidencia que tuvieron todos estos factores y cómo contribuyeron para configurar la realidad que vivió la ciudad en el Seiscientos.

Respecto al tema de estudio, hemos analizado la influencia que tuvieron los principios del naturalismo sobre la pintura barroca, los cuales fueron llevados a cabo por los artistas de la época en favor de los intereses propagandísticos que defendía la religión cristiana tras la repercusión del Concilio de Trento (1545-1563). Así, durante el siglo XVII la Iglesia se convirtió en el principal comitente de unas obras que -a través de unas imágenes dotadas de una fuerte carga didáctica y persuasiva- presentaban las

[694] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 639.

efigies y los principales episodios de las hagiografías de Jesucristo, de la Virgen y de los santos, mostrándolos como modelos a imitar en vida. A propósito de ello, también contextualizamos la influencia que tuvieron los tratados de arte -especialmente *El Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco- a la hora de contribuir en la formación técnica y práctica de los pintores del siglo XVII, así como por codificar algunas de las iconografías más populares como la *Inmaculada Concepción* o el *Cristo crucificado*.

Dentro del ámbito giennense del Seiscientos la pintura tuvo una trascendencia notable en la decoración de las capillas y retablos de sus iglesias y conventos, pero también a la hora de satisfacer los encargos privados, tanto de importantes personalidades de la ciudad del Santo Reino como de otras de condición más humilde. Detrás de estas obras aparecen documentados los nombres de artistas como Diego Domedel, Francisco de Silanes, Juan Bautista de Albarado, Bartolomé Martínez, Pedro de Aguilar, Joan de Calzada, Cristóbal Vela Cobo, Juan de Quintanilla, Luis de Bonifaz y Tovar o fray Manuel de Molina. De todos ellos se conocen escasas referencias sobre sus vidas y tan solo existen unas parcas noticias sobre su producción artística, que nos impide reconstruir sus trayectorias profesionales y valorar su trascendencia. Sin embargo, por encima de todos ellos destacó la figura de Sebastián Martínez Domedel, tanto por la calidad de sus obras como por hacerse con los encargos más importantes de la ciudad, como sucede con la decoración de las capillas principales de la Catedral de Jaén. Por todo ello, se trata de una figura clave que nos ha servido para fijar las bases del estudio de la pintura barroca giennense y también para justificar su contenido.

Igualmente hemos comprobado cómo la actividad de estos artistas giennenses no estaba destinada exclusivamente al engalanamiento de las instituciones religiosas de la ciudad sino que, tal y como señalan las numerosas referencias de los testamentos, cartas de dote y otros documentos que hemos podido consultar, nos demuestra que la población civil de la ciudad también tuvo acceso a la pintura, cuya presencia lógicamente dependía del estatus social y de las posibilidades económicas de cada familia. Hemos constatado que predominaban las obras de temática religiosa, la mayoría de ellas destinadas a los oratorios privados, en donde desempeñaban un uso ornamental y devocional. Esta relación de telas documentadas también nos ha servido para establecer a través de sus iconografías cuales eran las veneraciones piadosas que gozaron de mayor popularidad, entre las que destacan la Santa Verónica, el Ecce Homo, las advocaciones marianas del Carmen, del Rosario y de la Capilla, así como el repertorio de santos de la orden franciscana. Sin embargo, también hemos documentado cuadros con contenido pagano, entre los que figuran representaciones de paisajes y retratos como el de «un niño» o incluso un conjunto de sibilas (referenciadas en el testamento otorgado en 1660 por el licenciado Francisco Romero de la Chica, y que posiblemente se puede relacionar con el ciclo que actualmente se conserva en la parroquia de San Eufrasio).

Respecto a la repercusión que tuvo Sebastián Martínez Domedel en las fuentes y en la historiografía, hemos comprobado que la información recopilada evidencia una presencia discreta. Sin embargo esto no siempre fue así, pues durante el siglo XVII

gozó de gran estima, aunque poco a poco esa valoración fue decreciendo, pasando de ser considerado un pintor importante -como lo demuestra el testimonio de Núñez de Sotomayor- a ser un personaje prácticamente olvidado, aunque a día de hoy goza de un buen momento historiográfico. Así, los escasos datos conocidos hasta la fecha han hecho que fuera eclipsado y confundido con otras personalidades contemporáneas, a lo que habría que sumar el deplorable estado de conservación en el que se encuentran la mayoría de sus obras (ya que muchas de ellas están necesitadas de profundas intervenciones de restauración).

A priori hemos comprobado cómo la mayoría de las noticias que conocemos fueron aportadas durante el siglo XVIII, destacando de este periodo la biografía que le dedica Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* (1724), en donde valora positivamente la personalidad de su estilo y la calidad de sus obras. Sin embargo los estereotipos que utilizó para calificar su pintura (al decir que era «anieblada», «extravagante» y de «capricho peregrino») pesaron mucho a la hora de abordar nuevos juicios de valor. La opinión del artista y tratadista de Bujalance fue compartida y repetida por Pellegrino Antonio Orlandi y Pietro Guarienti (1753), Gregorio Mayans y Siscar (1774) y por el ilustre viajero español Antonio Ponz (1772-1794). A pesar de ello, durante este periodo contamos con una importante noticia que nos llega desde Italia a través de Carlo Carasi, quien en 1782 indicaba la presencia de un *San Francisco de Asís* de Sebastián Martínez en la colección pictórica de Piacenza.

Durante el siglo XIX se observa como su estimación empieza a perder protagonismo dentro de la historiografía española debido al cambio del gusto artístico, afín al Neoclasicismo. No obstante, tenemos que tener presente que esta realidad no es exclusiva de Sebastián Martínez, pues se hizo extensiva también a otros artistas barrocos como Alonso Cano e incluso Murillo. Además, observamos que a lo largo de este periodo la información conocida se repite sistemáticamente, como sucede con Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800), quien reproduce muchos de los datos que aportó Palomino. Durante este tiempo, la presencia del pintor en las fuentes españolas es mínima, limitándose al *Diccionario* de Pascual Madoz (1845-1850), que valora positivamente la calidad de sus obras localizadas en las iglesias y en los conventos de Jaén y de Córdoba.

En cambio, hemos comprobado que esta situación contrasta con la atención que a partir de este momento le dedican la historiografía francesa e italiana, como lo demuestran los trabajos de Frédéric Quilliet (1816), Stefano Ticozzi (1818 y 1830) o Joseph Fr. Michaud y Louis Gabriel Michaud (1820). En general, todas estas fuentes se limitan a repetir la misma información que las españolas, aunque en algunos casos ofrecen interesantes novedades como sucede con el *Dictionnaire des Ventes D´arts* de Mireur (1843), que informa sobre la presencia del pintor dentro del mercado de arte francés a través de los lienzos *Le marchand de fruits*, *Saint Joseph et l´enfant Jésus*, *Deux philosophes en méditation* y *Cour intérieure d´une citadelle*.

En el siglo XX hemos justificado cómo Martínez vuelve a despertar el interés de los investigadores, recuperando cierta presencia dentro de la historiografía española, aunque centrándose en un ámbito local, tal y como demuestran los estudios de Alfredo Cazabán, José Valverde Madrid, Capel Margarito, Cañada Quesada, Lázaro Damas y Miguel Viribay. Estos trabajos aportaron nuevos datos a la biografía de un artista que comenzaba a ser juzgado como la figura principal de la pintura barroca giennense. Este reconocimiento se plasma en una serie de artículos publicados en el *Diario Jaén* por Manuel López Pérez en noviembre de 1967, con motivo del tercer centenario del fallecimiento del pintor. Con todo, en las guías artísticas e historias generales del arte, la referencia al artista es breve, aunque todas ellas valoran siempre la calidad de su paleta y destacan el aspecto «anieblado» de su técnica como uno de los sellos de identidad del pintor, aunque ofreciendo una información sesgada ya que no profundizaban sobre el significado del término.

A medida que avanza el siglo XXI, los últimos trabajos de investigación llevados a cabo entre otros por José María Palencia Cerezo, Benito Navarrete Prieto, Miguel Ángel León Coloma o Pedro Galera Andreu han sacado a la luz nuevas noticias en torno al pintor y también han dado a conocer lienzos inéditos, que han ayudado a profundizar en su estudio, contribuyendo a revalorizar su figura dentro de la Historia del Arte. A pesar de que su conocimiento sigue siendo fragmentario, Sebastián Martínez presenta unas interesantes perspectivas de futuro, pues comienza a ser valorado por la crítica como un personaje clave para entender la realidad artística de Andalucía oriental durante el siglo XVII.

En esta revisión historiográfica, hemos aportado noticias sobre una serie de restauraciones. En concreto, gracias a Miguel Viribay sabemos que Cerezo Moreno y Linares Talavera habrían intervenido en 1992 en los lienzos de *San Francisco*, en la *Inmaculada* y en la *Natividad* del convento cordobés del Corpus Christi, descubriendo la firma del pintor en los dos primeros. Por otro lado, la documentación de hemeroteca que hemos consultado en el Instituto de Estudios Giennenses nos ha revelado información sobre las intervenciones que Francisco Cerezo llevó a cabo en la década de los ‘60 sobre los cuadros del *Martirio de San Sebastián*, la *Tabla del Santo Rostro,* el *Crucificado* y la *Virgen de la Esperanza* conservados en la Catedral de Jaén. Gracias a las publicaciones del *Diario Jaén,* sabemos que durante este proceso se encontró la rúbrica del pintor en los lienzos del *Crucificado* y del *Martirio de San Sebastián.*

El segundo bloque de nuestro estudio ha ofrecido nueva luz sobre la vida de Sebastián Martínez Domedel. La labor se ha centrado en reelaborar una biografía con los pocos datos conocidos hasta la fecha, a los que hemos incorporado un importante número de noticias inéditas que han contribuido a ampliar notablemente el conocimiento de su trayectoria personal y profesional. Para llevar a cabo su realización ha sido clave la consulta de documentación de distintos archivos históricos. Por ello, la información aparece recogida de forma detallada y transcrita íntegramente en el apartado dedicado al apéndice documental.

Desgraciadamente no hemos podido documentar la fecha exacta del nacimiento de Sebastián Martínez al no haber localizado su partida de bautismo, barajando por tanto la posibilidad de que naciese en la parroquia de la Magdalena de Jaén -cuyos libros de bautismo de las primeras décadas del siglo XVII se encuentran en paradero desconocido- o que lo hiciera en Úbeda, ciudad en la que figura trabajando su padre en 1619 -en donde igualmente tampoco se ha logrado encontrar la referencia en los libros bautismales que aún se conservan-. A pesar de ello, hemos ampliado notablemente la información genealógica, ya que gracias a una carta de dote de sus padres Bartolomé Martínez y María Domedel (fechada en 1624) hemos datado el año de su matrimonio hacia 1615. Esta fecha nos sirve de forma indirecta para situar el alumbramiento de Sebastián Martínez entre 1615 y 1620, coincidiendo con la hipótesis planteada por Rafael Cañada Quesada en relación con el análisis de las partidas de bautismo de sus consanguíneos. Igualmente, gracias a este documento hemos podido establecer el parentesco directo que tiene el pintor Diego Domedel con Sebastián Martínez, demostrando que se trata del padre de María Domedel y, por lo tanto, su abuelo materno.

Respecto a la formación de Sebastián Martínez en el arte de la pintura, el hecho de que su abuelo materno y su padre desempeñaran el mismo oficio nos ha llevado a pensar en la posible existencia de un taller familiar que pudo estar activo durante tres generaciones, siendo el lugar en donde se inició como aprendiz. Posteriormente consideramos que, al igual que otros compañeros de profesión, pudo completar su magisterio al lado de otro destacado pintor local como fue Cristóbal Vela Cobo y con la visualización de obras que se estaban realizando en ese momento en la ciudad de Jaén, como sucede con los cuadros que Angelo Nardi realizó por esas fechas para el convento de “Las Bernardas”.

Cristobal Vela Cobo también es una figura clave para entender su traslado a la ciudad de Córdoba hacia 1630, dado que Sebastián Martínez pudo seguirlo bien como discípulo o bien de forma independiente en busca de un foco artístico que ofrecía nuevas e interesantes oportunidades profesionales. Lo cierto es que sería allí donde entraría en contacto con las novedades introducidas por la pintura naturalista sevillana, enriqueciendo notablemente el estilo de su paleta.

A nivel personal, hemos documentado el nacimiento de los cinco hijos que tuvo Sebastián Martínez durante su primer matrimonio con Catalina de Orozco, producido en 1636. De todos ellos hemos aportado noticias de Diego Martínez Orozco, a propósito de la capellanía que dejó a su cargo Francisco del Castillo Orozco según indica en su testamento fechado en 1651. Por otro lado, en las partidas de nacimiento de todos sus hijos vemos como aparecen como testigos y padrinos importantes personalidades de la sociedad giennense del siglo XVII, aspecto éste que nos habla sobre el destacado status social que cosechó el pintor a lo largo de su vida (una condición de la que se tuvo que beneficiar para el desarrollo de su posterior actividad profesional). Así mismo, a través de la localización de escrituras de arrendamientos de hazas y de varios inmuebles en la collación de San Ildefonso, sabemos que Sebastián Martínez y su familia tuvieron una

holgada situación económica y que gracias a esos ingresos pudo sufragarse los desplazamientos a otras ciudades.

Igualmente hemos ampliado el conocimiento en torno al fallecimiento de Catalina de Orozco y de Bartolomé Martínez, gracias a la lectura exhaustiva de los testamentos de la primera esposa y del padre de Sebastián Martínez, respectivamente. En este último documento, el difunto se declara guardador de los bienes de Esteban de Tolosa, quien según su voluntad testamentaria los dejó a disposición de la mujer y de las hijas de Bartolomé Martínez, nombrándolas sus herederas universales. Además hemos localizado el inventario de sus bienes de Esteban de Tolosa, los cuales fueron tasados por el sastre Francisco de Torres y por el platero Tomás de Morales.

A propósito de Magdalena, una de las hijas de Bartolomé Martínez, la escritura de la última voluntad de su progenitor cita que fue religiosa profesa en el convento dominico de Nuestra Señora de la Coronada de Úbeda (Jaén), y gracias al hallazgo de una escritura de poder firmada por sus padres hemos documentado su ingreso en 1652. Además proponemos que pudo desempeñar el arte de la pintura, si tenemos en cuenta una noticia de 1671 que nos habla de la existencia en dicho convento de un cuadro de Santa Rosa de Lima que fue ejecutado por Sor Teresa Domedel, siendo ese el nombre con el que se ordenó religiosa la hermana de Sebastián Martínez.

A propósito de su trayectoria profesional, estimamos que durante la década de los cuarenta del siglo XVII Sebastián Martínez ya tenía el título de maestro y que gozaba de cierto reconocimiento local en la ciudad de Jaén. Durante ese periodo debió abrir su propio taller, el cual sabemos que existió pues en él figura documentado Francisco Santo a través de una solicitud de ingreso fechada en 1640. Gracias a la transcripción íntegra de dicha escritura hemos comprobado -a través de la declaración de sus testigos- que el oficio que iba a desempeñar el joven aprendiz tenía una buena estimación en la ciudad de Jaén, siendo esta información llamativa, sobre todo si tenemos en cuenta que durante esos años Vicente Carducho y Angelo Nardi estaban luchando en la Corte de Madrid para reivindicar la nobleza de la pintura. La actividad de dicho obrador tuvo que ser activa para satisfacer los encargos que recaían sobre Sebastián Martínez, repitiendo algunos de los modelos que gozaron de popularidad como por ejemplo sucede con los *Evangelistas* de la Catedral de Segovia (que reproducen las composiciones de los que se hallan en la Iglesia Mayor de Jaén) o con la *Inmaculada Concepción* del Seminario de Jaén y la versión de la Galería Caylus.

Por otro lado, sobre la serie de artistas que la historiografía tradicionalmente había señalado como discípulos de Sebastián Martínez, basándonos en la información conocida señalamos a Francisco Santo como el único aprendiz documentado en su taller, al mismo tiempo que hemos preferido negarles su magisterio directo a Antonio García Reinoso y Ambrosio de Valois (pues consideramos más acertado valorarlos simplemente como admiradores de su pintura, ante la falta de pruebas documentales que lo demuestre).

Otro aspecto novedoso de la biografía de Sebastián Martínez ha sido reconstruir cronológicamente y de forma pormenorizada su trayectoria profesional, tras analizar todos sus encargos documentados y determinar la relación que tuvo con la clientela que demandó su obra. Hemos corroborado que tras esas empresas se encontraban importantes instituciones religiosas y destacadas personalidades civiles de la sociedad del siglo XVII. Además, hemos precisado que la mayoría de ellos transcurrieron en torno a las décadas de 1650 y 1660, coincidiendo con el periodo más fructífero de toda su carrera cuando el pintor alcanzó la madurez de su estilo.

De todos ellos hemos documentado -tanto en el Archivo Histórico Nacional de Madrid como en el Archivo Histórico Provincial de Jaén- que D. Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV Duque de Arcos, contrató entre 1653 y 1655 sus servicios para ejecutar un lienzo destinado a decorar el altar mayor de la iglesia del Convento de Capuchinos de Marchena (Sevilla). Desgraciadamente no hemos podido aportar ninguna valoración artística sobre dicha obra al hallarse en paradero desconocido. Igualmente destacamos el encargo de D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma, para hacer cinco lienzos. En este caso también desconocemos dónde se localizan y sus iconografías; sin embargo, gracias a la labor de investigación realizada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, hemos aportamos nuevos datos a partir de una carta de poder que recibió Sebastián Martínez el 3 de marzo de 1662 en la que figura que cobró la cantidad de 2.000 reales.

Gracias a la consulta de la documentación original, el presente trabajo también ha analizado los encargos que Sebastián Martínez recibió por parte del cabildo catedralicio de Jaén, ofreciendo una nueva perspectiva sobre este importante episodio en la vida del pintor. En primer lugar, hemos desestimado la autoría del diseño de San Miguel de los relieves de una de las pechinas de la cúpula de la Catedral de Jaén, pues según las actas capitulares consta que Sebastián Martínez únicamente se encargó de la supervisión y de la aprobación del nuevo modelo.

Otro aspecto en el cual hemos profundizado es el referente a la decoración del retablo de la Capilla Mayor. Así, tras examinar la documentación original, hemos comprobado que anteriormente debieron hallarse unos lienzos con los mismos temas en el mismo lugar, puesto que cuando Núñez de Sotomayor describe la Catedral antes de las fiestas de su consagración en 1660 ya deja constancia de la existencia de esas obras, a pesar de que Sebastián Martínez recibió el encargo con posterioridad (según consta en tres sesiones de las actas capitulares repartidas entre 1661 y 1662); en concreto, sabemos que los cuadros de la *Anunciación* y la *Visitación* fueron ejecutados en 1601 por Francisco Silanes. Este aspecto es importante ya que de existir estas obras el programa iconográfico estaría establecido previamente y, por lo tanto, la libertad que el cabildo catedralicio dice otorgarle a Sebastián Martínez a la hora de copiar las obras de El Escorial se centraría exclusivamente en las cuestiones artísticas y estilísticas que, tras ser analizadas, denotan la inclinación manierista del pintor.

Del mismo modo hemos comprobado que en dos de las sesiones de las actas capitulares se indica que una vez realizadas las copias en el Monasterio de El Escorial, el pintor tenía que traérselas de vuelta a Jaén para que el cabildo eligiera las mejores, lo que nos hizo pensar que debieron de realizarse unos bocetos o trabajos preparatorios de las obras que hoy en día se conservan en la Catedral. Esta hipótesis ha cobrado fuerza tras descubrir entre los fondos del Museo Provincial de Jaén un cuadro de pequeño formato que repite la misma composición que el lienzo de la *Visitación*, razón por la que hemos decidido incorporarlo en su catálogo de obras.

Después de valorar todas estas empresas, hemos corroborado la buena estimación y prestigio que debió de tener el pintor para el cabildo catedralicio, dado que de otra forma no habrían requerido de sus servicios para decorar las capillas principales de la recién inaugurada cabecera de la Catedral de Jaén. Por otro lado, además de estos encargos en los que desempeña actividades de pintura, debemos sumarle otras como la supervisión para el modelo de una de las pechinas y la elaboración de un diseño para el altar del presbiterio. Por ello pensamos que Sebastián Martínez pudo poseer el cargo de pintor de la Catedral, similar al que desempeñaron Alonso Cano y Pedro Atanasio Bocanegra en Granada. Por último extendemos en el tiempo esta relación, al menos hasta 1664, cuando Sebastián Martínez actuó como fiador y principal pagador del rejero Clemente Ruiz en la escritura de obligación en la que se comprometía a hacer los balcones del crucero, dejando abierta la posibilidad de que el pintor pudo haberlos diseñado.

Respecto a la noticia aportada por Palomino sobre el nombramiento de Sebastián Martínez como pintor de Felipe IV, desgraciadamente no hemos podido documentar su presencia dentro de la Corte, aunque la existencia de un cuadro suyo de *Las tentaciones de San Antonio Abad* en el inventario del Real Palacio del Buen Retiro (1794) y el cambio cromático que muestra la *Santa Catalina* del Museo Provincial pueden justificar su contacto con la escuela madrileña. A pesar de ello, hemos adelantado su presencia en la villa de Madrid en octubre de 1661, cuando declara a favor de la nobleza del linaje del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano para ingresar en la Orden de Santiago. Su estancia debió ser esporádica, debido a que durante estos años sigue manteniendo un contacto con su ciudad natal y con la de Córdoba, tal y como demuestra una *Santa Águeda* (Colección Granados, Madrid), firmada y dedicada a D. Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba, quien fuera una destacada personalidad de la sociedad cordobesa del siglo XVII y un importante mecenas.

Durante este periodo es cuando, según el testimonio de Antonio Palomino, Felipe IV calificó la pintura de Sebastián Martínez de ser «anieblada» y de tener un «capricho peregrino», unos términos con los que el de Bujalance quiso decir que su estilo se caracterizó por el uso del color en detrimento del dibujo, de un modo similar a Velázquez o Tiziano que era del gusto del monarca y sus antecesores. Para el juicio de los tratadistas de arte de la época, esta manera no contaba con su total aprobación, como demuestra el testimonio de Vasari quien defendía la tradición florentina basada en el uso de un correcto dibujo tal y como lo hizo Miguel Ángel; sin embargo, matiza sus

palabras a la hora de referirse al autor veneciano, destacando su virtuosismo al alegar que, a pesar de que su ejecución parecía sencilla, no lo era tal y que su práctica otorgaba vida a la obra.

Por último, la transcripción de la documentación referente a las segundas nupcias del pintor con Juana de la Peña ha servido para clarificar los motivos que llevaron a Sebastián Martínez a contraer matrimonio pocos días antes de morir en Madrid, los cuales no fueron otros que los de reconocer a la joven como su esposa y a la descendencia que tuvieron ambos para evitar el escándalo que salpicó a dicha relación. Al respecto, y gracias a Rafael Cañada Quesada, hemos documentado las partidas de bautismo de sus tres hijos. Finalmente, y gracias a ello, también ofrecemos todos los detalles de su enfermedad.

El segundo de los bloques de este trabajo ofrece una aproximación que determina las claves del estilo pictórico de la obra de Sebastián Martínez. Su estudio estaba necesitado de una profunda revisión para determinar la influencia de otros artistas, para analizar la originalidad y la difusión de sus composiciones y para comprobar la dependencia de su obra de las fuentes grabadas pero, sobre todo, para establecer las características propias que definen la personalidad de su paleta.

En primer lugar, nuestro trabajo demuestra que Sebastián Martínez Domedel es un artista que posee una compleja personalidad artística, configurada en un constante y continuo proceso formativo que comprendió toda su vida. Precisamente podemos ver cómo su estilo está marcado por la versatilidad de su lenguaje, por una fuerte influencia de la pintura naturalista y por las concomitancias de otros artistas contemporáneos. En tal sentido, defendemos que su formación se vio enriquecida por su contacto con la ciudad de Córdoba y por la influencia del ambiente artístico de la Corte, a propósito de su estancia en Madrid.

Estamos de acuerdo con Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto cuando señalan que el ámbito cordobés es fundamental en la asimilación de los principios de la pintura naturalista, a través de la visualización de la obra de Juan Luis Zambrano y José de Sarabia, la cual recoge las novedades introducidas en Sevilla por Roelas y Herrera el Viejo. Algunas innovaciones están relacionadas con el uso de unos pigmentos de tonalidades ocres que parten de una preparación terrosa, para aportar un mayor realismo a unos modelos tomados directamente de la calle. También encontramos concomitancias en el empleo de aparatosos y movidos planteamientos compositivos que proceden de la asimilación de obras como el *Martirio de San Sebastián* de Luis Zambrano (Catedral de Córdoba), la cual deriva del *Martirio de San Andrés* de Roelas (Museo de Bellas Artes de Sevilla)

Coincidiendo con los citados investigadores, creemos que Antonio del Castillo fue una figura clave en la definición del estilo de Sebastián Martínez, pues en ciertos momentos de su carrera se encuentra cierta conexión entre ambos. Sobre todo hemos constatado que comparten el gusto por unos personajes expresivos de portentoso canon, tras comparar el *San Pedro* y el *San Pablo* del maestro cordobés (Museo de Bellas Artes

de Córdoba), con el *Apostolado* que crea el giennense (Palacio Episcopal de Córdoba). Igualmente hemos observado proximidad en la utilización de unos modelos muy parecidos, como sucede en la caracterización de los personajes del lienzo *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* de Sebastián Martínez. Otro aspecto en común es el interés que estos artistas comparten por los animales, al introducirlos dentro de sus obras con bastante frecuencia. No obstante creemos, al igual que Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto, que Sebastián Martínez debe ser considerado como admirador de la obra de Antonio del Castillo y no un discípulo suyo, como se había apuntado en otros estudios.

De igual modo señalamos que fue importante la influencia de la pintura de Alonso Cano. Al igual que el maestro granadino, Sebastián Martínez posee un correcto dibujo, mostrándose seducido por algunos de sus modelos, como demuestra en los lienzos que realizó el pintor giennense para el convento cordobés del Corpus Christi, sobre todo en el caso de la *Inmaculada Concepción*. No obstante, también hemos detectado en el pintor la asimilación de las composiciones sencillas y equilibradas que emplea Cano para representar las visiones místicas de santos, como demuestran su *San Francisco recibiendo la ampolla* (Colegio Alberoni de Piacenza) o su *Milagro de Santa Teresa y Don Gonzalo Ovalle* (convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo).

A partir de las aportaciones del profesor Miguel Ángel León Coloma hemos destacado el influjo de José de Ribera en la obra de nuestro pintor. Coincidimos en señalar la predilección de ambos artistas para ambientar sus escenas en fondos neutros de preparación terrosa que son violentamente iluminadas a través de un haz de luz entrecortado, como se observa en los *Evangelistas* de la Capilla de los Dolores de la Catedral de Jaén o en el *San José con el Niño* del Museo del Prado. La presencia de Ribera también la hemos percibido en la introducción de bloques pétreos o de restos arquitectónicos para equilibrar muchas de sus composiciones, como sucede en algunos lienzos del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Del mismo modo, hemos señalado como Sebastián Martínez también comparte el gusto por las posiciones movidas e inestables de los modelos planteados por Ribera, como demuestran la grisalla de los *Preparativos de la Cruz de San Andrés* subastada en Alcalá Subastas (2007).

Por otro lado, también hemos indicado el contacto con la escuela madrileña tras analizar la técnica aplicada en el lienzo de *Santa Catalina* (Museo Provincial de Jaén) y apreciar en ella como su paleta se aclarara al manejar un registro cromático mucho más amplio, al mismo tiempo que sus pinceladas se vuelven más sueltas y diluidas para dotar a las vestimentas de la santa de una magnífica calidad táctil, cuyo estilo está próximo en el planteamiento de algunos de sus retratos regios al desarrollado por Velázquez y otros pintores vinculados con la Corte.

Además de estas influencias, en el estudio de la obra de Martínez hemos confirmado la presencia de las fuentes grabadas para la configuración de sus composiciones, destacando el uso de las estampas flamencas de Hendrick Goltzius en el

Martirio de San Sebastián (Madrid, colección particular) y proponer su uso para el *Santo Tomas* de la colección Granados. También hemos evidenciado el uso, con cierta frecuencia, de las fuentes de origen italiano, como demuestran los modelos de Guido Reni o de Simone Cantarini. Igualmente, creemos haber detectado la utilización del retrato de Miguel Ángel, según un grabado de Giorgio Ghisi, dentro del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (Palacio Episcopal de Jaén). Pero sin duda pensamos que causaron un gran impacto para Sebastián Martínez el movimiento de los personajes y la veracidad de la obra de Rubens, la cual debió conocer a través de los grabados de Schelte a Bolswert. La obra del pintor giennense sobre todo revela el empleo de los modelos de los ángeles volteados hacia atrás que derivan directamente de la estampa de la *Asunción de la Virgen*, los cuales fueron repetidos con cierta frecuencia a la hora de definir los querubines que suelen acompañar a sus imágenes de santos, sobre todo en sus representaciones de la *Inmaculada Concepción*, como podemos ver en las versiones del Seminario de Jaén, de la Galería Caylus o del Convento de Santa María de Gracia de Córdoba entre otros. Advertimos su uso en la confección del *Crucificado* de la Catedral de Jaén, pues las concomitancias entre el rostro y las llagas de los pies y las manos entre ambos son muy evidentes. Igualmente proponemos que el *San José con el Niño* del Museo del Prado también parte del grabado de la *Trinidad en la Tierra.*

Por encima de todas estas influencias, nuestro trabajo destaca la marcada personalidad artística del estilo de Sebastián Martínez, lo cual hace que sea un pintor diferente al resto de sus contemporáneos pero que, a causa de la versatilidad y del eclecticismo de su lenguaje, no suele ser fácilmente reconocible.

La inclinación del pintor por las composiciones movidas se observa en su *Martirio de San Sebastián*, aunque por norma general sus obras suelen mostrar a sus personajes sobre fondos neutros siguiendo la definición de «santos-estatuas» acuñado por Julián Gállego. En su producción también encontramos unas escenas construidas a partir de marcada simetría como sucede con sus diferentes versiones del tema de la *Inmaculada Concepción*. Además hemos comprobado cómo Martínez tiende a economizar sus modelos, tanto los masculinos (como sucede en su *San Bartolomé* del Palacio Episcopal de Córdoba y en su *San Judas Tadeo* de la colección Granados) como los femeninos (como ocurre en su *Santa Catalina* y su *Santa Águeda*). Asimismo hemos comprobado a lo largo de su producción repite en varias ocasiones algunas composiciones que tuvieron que gozar de cierta popularidad, como sucede en los *Evangelistas* de las Catedrales de Jaén y Segovia, en donde además deja constancia la colaboración de su obrador.

Por otro lado, de la paleta del pintor hemos destacado su excelente ejecución basada en una técnica empastada y una pincelada suelta. Gracias a la consulta de los informes de restauración de algunas de sus obras hemos analizado algunos aspectos técnicos que demuestran que el pintor utiliza un registro cromático restringido, en donde predominan las tonalidades ocres de preparación terrosa que proceden de los minerales de las sierras giennenses, los cuales eran de una calidad excelente según recoge Antonio Palomino en su *Museo Pictórico*.

Un aspecto destacado es su extraordinaria capacidad para realizar unos bodegones con una acentuada veracidad, tal y como demuestran las definiciones de sus naturalezas muertas, a modo de libros, legajos, flores y frutas, pero también derrocha grandes cualidades pictóricas en la definición de las anatomías de sus imágenes sagradas, las cuales encarnan a personajes reales tomados de la calle que miran fijamente al espectador, en actitud desafiante y con una tensión psicológica, que incitaba a la oración al fiel del siglo XVII, cumpliendo a la perfección los postulados tridentinos de la época (como demuestran el *San Judas Tadeo* y el *Santo Tomás* de la Colección Granados).

Por último, se debería considerar la originalidad compositiva como otra característica del estilo de Sebastián Martínez, tal y como evidencian *La Virgen de la Esperanza* (que parte de los modelos de Giorgio Vasari y Luis de Vargas), el *Martirio de San Sebastián* (que lo hace de Goltzius y Guido Reni) o el lienzo de *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de la Colección Granados (que ofrece una visión muy dramática de la historia de ambos santos, a diferencia de otras versiones más amables como la de Velázquez).

Pero por encima de todo nuestro estudio destaca por ofrecer por primera vez un catálogo que recopila todos los lienzos documentados de Sebastián Martínez, incluyendo también una relación de nuevas atribuciones previamente justificadas. En algunos casos confirmamos las propuestas y las aportaciones de otros autores como Miguel Ángel León Coloma, José María Palencia Cerezo y Benito Navarrete Prieto, como sucede con *Las lágrimas de San Pedro* y el *San Jerónimo* de la Catedral de Jaén, el *San Juanito con el cordero* (colección privada de Barcelona) o el *Milagro de Santa Teresa y Don Gonzalo Ovalle* (convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo). De esta nómina de obras se excluyen algunas que tradicionalmente venían relacionándose con el pintor giennense, creemos que de forma errónea (muchas de ellas propuestas por el profesor Capel Margarito). Además, incorporamos los cuadros que se encuentran en paradero desconocido pero que conocemos su existencia gracias a la información que nos ofrecieron las fuentes antiguas como, por ejemplo, la serie de lienzos documentada en el inventario del antiguo Museo de Pintura de Jaén o los que se encontraban entre el patrimonio artístico de la Iglesia de San Eufrasio de la misma ciudad.

Gracias a este catálogo -abierto a la incorporación de futuras obras- podemos revisar toda la producción pictórica conocida de Sebastián Martínez permitiendo una valoración global y evolutiva de su técnica y estilo. Otra de las novedades ha sido el poder reunir en un mismo trabajo toda la obra conocida de este pintor, la cual se encuentra dispersa en diferentes instituciones religiosas, museos y colecciones privadas. No obstante, y a pesar de estos avances en torno a su estudio, queda pendiente profundizar en el conocimiento de los dibujos, debido a que únicamente tenemos documentados un reducido número y tan solo podemos confirmar su autoría en el *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden* de la Kunsthalle de Hamburgo. Este

hándicap nos impide sacar conclusiones más profundas sobre el modo de elaborar las composiciones de sus obras y para determinar su destreza en esta disciplina.

Desde el punto de vista iconográfico, hemos tenido presente su lectura en las descripciones de las obras a partir de fuentes primarias como *La Biblia*, los *Evangelios Apócrifos* o *La Leyenda Dorada*. También han sido claves las codificaciones de las imágenes que nos han ofrecido los tratados de arte de Francisco Pacheco o Antonio Palomino y las informaciones ofrecidas por los diccionarios de Louis Réau o Emile Mâle. Por ello, hemos considerado acertado cambiar el título al dibujo *Virgen y santos adorando a la Santísima Trinidad* del Álbum Alcubierre, por el de *La Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana*, debido a la identificación de todos sus personajes. También hemos precisado el momento representado en el cuadro de *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de la Colección Granados, pues pensamos que se corresponde con el pasaje descrito por Jacopo de la Vorágine cuando el primero de los santos descubrió el cuerpo inerte del asceta adoptando una aterradora posición rogativa. Igualmente pensamos que el apóstol de la Colección Jiménez Guiard, se trata de un San Bartolomé al mostrar un cuchillo como atributo, en lugar de ser un San Judas Tadeo como propuso José María Palencia Cerezo.

Nuestro catálogo también ha incorporado las atribuciones de algunos cuadros como el *San Jerónimo* y el *San Pablo* (Colección Granados) o *Las Lágrimas de San Pedro arrepentido* (Museo del Prado, Madrid) que hasta este momento se consideraban de autor anónimo. También hemos prestado especial atención a los últimos movimientos que se han producido en el mercado del arte, pues durante este último año fueron presentados dos nuevos lienzos: un *San Agustín de Hipona* (Subastas Segre) y una *Decapitación de San Juan Bautista* (Alcalá Subastas). Consideramos que, gracias a la revalorización que está viviendo Sebastián Martínez, en un futuro la vía de la venta de obras de arte puede seguir ofreciendo interesantes novedades.

El estudio *in situ* de las obras en iglesias, conventos, museos y colecciones privadas ha sido clave para analizar la técnica de Sebastián Martínez. Así mismo hemos comprobado que el estado de conservación de la mayoría de ellas es bastante deficiente, al presentar desperfectos de todo tipo -numerables roturas y pérdidas del lienzo, cuarteados, oscurecimiento de la capa pictórica, retoques y repintes de restauraciones anteriores- como sucede con los cuadros que componen el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Esta lamentable realidad, producida en parte por el desconocimiento que existe sobre la figura del pintor giennense, ha obstaculizado su estudio durante mucho tiempo, por lo que este trabajo pretende realizar un llamamiento a las instituciones implicadas para que se involucren en la protección y conservación del patrimonio legado por Sebastián Martínez. Afortunadamente esta situación se está atenuando, ya que tenemos dos buenos precedentes como son las restauración de un importante número de obras de la Catedral de Jaén y las intervenciones que han acometido desde el Museo de Bellas Artes de Córdoba sobre los cuadros de *San Pedro* y *San Pablo*, atribuidos recientemente al pintor giennense.

A lo largo de este trabajo también hemos corregido la ubicación de algunas obras, que en los últimos años han cambiado su emplazamiento, como sucede con el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (que pasó de la Sacristía de la Iglesia de la Merced de Jaén a una de las dependencias privadas del Palacio Episcopal de la misma ciudad) o con *Las lágrimas de San Pedro* de la Colección Granados (que durante este tiempo ha cambiado varias veces de propietario). Además hemos informado de la ubicación temporal de algunos lienzos del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba que se encuentran en el Salón del Trono, los cuales se mantendrán en dicho lugar hasta que se lleve a cabo la nueva planificación museográfica de su Museo Diocesano.

A pesar de que continúan existiendo incógnitas que envuelven la figura de Sebastián Martínez y su pintura, nos gustaría haber contribuido con esta Tesis Doctoral a ampliar el conocimiento de la pintura barroca giennense y, en concreto, sobre este pintor que consideramos fundamental en el panorama de la pintura andaluza del Seiscientos. Así pues, hemos intentado devolverle la estima y las aclamaciones que según Juan Núñez de Sotomayor le otorgaron sus contemporáneos, porque tal y como decía Antonio Palomino «siendo esta profesión capaz de dar nobleza; no puede ser obstáculo, para derogarla»[695].

[695] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. Cit.*, p. 246.

APÉNDICE DOCUMENTAL

NORMAS DE TRANSCIPCIÓN EMPLEADAS

Para la realización de este apéndice documental se ha trabajado directamente con la documentación original, ofreciendo de forma íntegra e inédita la transcripción de todo su contenido.

Para su elaboración se han seguido los siguientes criterios:

- Indicar la localización del documento: Archivo, Legajo/Tomo, folio (recto o vuelto), Escribano, fecha y lugar de redacción.
- Respetar la grafía original de los textos (abreviaturas, signos de puntuación, acentuación de las palabras, además del uso de las mayúsculas y las minúsculas).
- Incluir las palabras o fragmentos que acompañan a los documentos, indicando su localización (margen, entrelineados o sobrescritos).
- Incorporar las secciones tachadas y reescritas.
- Indicar cada línea con el signo: / (ejem: Sebastian/ Martinez)
- Marcar las palabras cortadas por el cambio de línea con el signo: / sin espacio (ejem: pin/tor)
- Señalar cada salto de página con el signo: //
- Mostrar el lugar de las palabras que no han podido ser transcritas: …
- Indicar las zonas ilegibles con el signo: [ilegible]

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

AHDJ: Archivo Histórico Diocesano de Jaén

AHPJ: Archivo Histórico Provincial de Jaén

AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

AHPTSI: Archivo Histórico Provincial de Toledo de la Compañía de Jesús

DOCUMENTO Nº 1

18 de julio de 1585. Diego Domedel y Alonso Ruiz se obligan a pagar a Francisco Briviesca 100 reales por un manto de seda "de soplillo" de Granada.

[En el margen:] oblig^{on}/ del s^{or} fran^{co}/ perez de bribiesca/ aq/ di domedel/ y …

Sepan quantos esta carta vieren como yo diego/ domedel e yo Alonso rruyz pintor v^{os} que so/mos en esta muy noble famosa y muy leal ciu/dad de jaen guarda y defendim^{to} de los rreynos/ de castilla yo el dho diego domedel guadamecilero/ como principal e yo el dho al^{o} rruyz como su/ fiador y principal pagador anbos a dos de man/comun y abos de uno y cada uno de nos por si/ e por el todo rrenunciando sigun q espresa/mente rrenunciamos la ley de duobus rrex de/ vendi y el autentica pr^{e} cobdice de fide juso/ribus y el benef^{o} de la division y escursion y/ todas las otras leyes fueros y dr^{os} q son y/ hablan en rrazon de la mancomunidad sigun y/ como en ellas se contiene otorgamos y cono/cemos q debemos y nos obligamos de dar y/ pagar a el señor fran^{co} de bribiesca … pres//ta quien por ello uviere de aber u no/brar de qualquier manera cien R^{l} de la mo/neda usual los quales son y le devo por/ rrazon y de conpra de un manto de seda/ de soplillo de los de gr^{da} q del conpre/ y rrecibi del qual somos contentos y entre/gados a nra voluntad y es para mi el dho/ principal los quales prometemos y nos/ obligamos de se los dar y pagar a quien/ esta … deja en llanamente y sin p^{to} al/guno para el dia de nra señora santa/ maria del mes de agosto primero q verna/ deste presente año de mill y quin^{os} y o/chenta y cinco años so pena de los pagar/ con las costas de la cobrança y para lo an/si cumplir y pagar y aver por firme obli/gamos nras personas y bienes avidos y/ por aver y para su cumplim^{to} damos y/ otorgamos poder cumplido executorio/ a los fuerros de su mag^{d} q a ello nos apre/mien como por la cosa juzg^{da} y rr^{mos} quales/quier leyes q sean de nro favor e la ley/ e derecho que dice que general rrenun/ciacion fecha de leyes no vala e yo el dicho/ diego domedel por ser menor de/ veynte y cinco años y mayor de veynte/ juro por dios y por una señal de cruz de/ que puse mi mano derecha de no yr ni/ venir contra lo contenido q esta escri/tura por rrazon de mi menor edad/ my pedira solucion ni rrelaxacion/ deste juramento a nuestro my dar/ … padre … otro juez ni por lado/ que poder tenga de me lo conceder/ y caso que sin pedillo se me conceda/mo usar e dello so pena de perjuro/ ynfame y de caer en caso de menos va//ler y a la conclusion del dho juramento/ digo si juro y amen ques decha y por mi/ otorgada esta carta en la dicha ciudad/ de jaen ante mi juan Alonso de cordova/ escribano publico del numero della/ a diez y ocho dias del mes de julio del na/cimiento de nuestro salvador jexpo/ de mill y quinientos y ochenta y cinco/ años a lo qual que dicho fueron pre/sentes por testigos a su otorgami/ento bernabe de la trinidad y luys/ hernandez de mayor … y melchor …/ … de santo … vecinos de la dha ciu/dad de jaen y los dhos diego domedel y/ Alonso rruyz otorgantes a los quales/ doy fee que conozco y della … ansi por/ sus nonbres lo firmaron de sus non/bres en el rrexistro de mi el dho escri/vano _____

diego domedel [rubricado] al^{o} rruiz [rubricado] ate mi juan al^{o} de cordova es^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 841 (1585), ff. 111r–112v. Escribano Juan Alosno de Córdoba. Jaén, 18 de julio de 1585.

Documento cedido por Miguel Ruíz Calvente.

DOCUMENTO Nº 2

18 de abril de 1587. Arrendamiento de Cristóbal Pizarro al pintor Diego Domedel.

[En el margen:] arrº de xpobal/ piçarro/ aq/ di domedel/ pintor

Sepan quatos esta carta vie/ren como yo diego domedel pintor veçi/no que soi en esta mui noble famosa e mui/ leal ciudad de jaen otorgo conozco que a/rriendo e rreçibo arrenta de vos xpbal/ picarro madrigal veçino desta dha/ ciudad de jaen que sois presente una casa/ de jaen en la coll^{on} de san loren/çio que alinda con casas en que a el/ presente vivis vos el dho xpbal piça/rro e con casa e dela yglesia m^{or} de santa/ maria desta dha ciudad la qual dha casa/ suso nonbrada e alindada en la manera/ que dha el arriendo e rreecibo arrenta de vos/ por desde el dia de san juan del mes de/ junio plazo primero que verna en es/te presente año dela fecha de ota carta/ hasta un año cumplido primero siguiente/ que verna para la tener e vivir en ella/ yo quien yo quisiere y todo el dho tienpo/ e oto porque tengo de ser obligado e me/ obligo de vos dar e pagar de rrenta della/ por el dho año veinte e dos dº de la mo/neda ususal los quales prometo/ e me obligo de vos dar e pagar a quein e es/ta dha ciudad de jaen llanamente e sin/ pleito alguno por los tercios del a/no cada tercio de quatro en quatro/ meses la tercia parte siendo cun/plido lo que montare o pena de/ vos los dar e pagar … las costas/ de la cobranza e me obligo de no arren/dar ni traspasar la dha casa duran/te este arrendamiento a ninguna/ persona sin licencia y espreso consen/timiento de vos el suso dho so pena que le/ arrendamiento e ttraspaso que ansi se/ hiciere ser en si ninguno e ningun efeto e va/lor e por el mysmo caso se me/ pueda quitar la dha casa o apremiar/ me aque cunpla este arrendamiento// qual mas quisiere de la vuestra volun/tad e para ello obligo mi persona aber/ abidos e por aber … el dho xpobal/ picarro vzº de la dha ciudad de jaen que a lo/ suso dhos soi presente otorgo e conozco que/ arriendo i arrenta a vos el suso dho la/ dha casa por el dho tiempo precio e segun/ en esta escritura se contiene e me obº a el/ saneamiento della en bastante forma de/ drº para ello obligo mi persona e bi^{es}/ abidos e por aber e anbas partes e por est/ta carta damos e otorgamos poder cumpli/do e xº a las justiçias del rrei nro s^{or} pa/ra que nos apremien a lo ansi cumplir e/ pagar por via de ex^{on} e como mas convenga/ como si lo que dho lo fuese sentencias Difi/nitiva de juez competente pasada/ en cosa juzgada e por nosotros fuese consenti/da e fmo todas leyes en nuestro fa/vor e la del drº general e dha de le/yes non vala en testimni de lo qual/ otorgamos e presente que ofrecca/ en la dha ciudad de jaen ante mi juº mo/rales escrivano del rreino señor e pu^{co}/ del nº della estando en mi escritorio en/ sabado diez e ocho dias del mes de abril/ año del señor de mill e qui^{os} e ochenta/ e siete a^{os} y el dho di domedel decla/ro ser mayor de veinte e cinco a^{os}/ siendo tgº miguel ruiz cobaleda e xpo/bal lopez de contreras e juº sanchez/ platero v^{os} en jaen e los dhos/ otorgantes a quien yo el/ dho escribano publico doi/ fee conozco lo firmaron de sus/ nombres en el rregistro/ desta carta

diego domedel [rubricado] cristobal piçaro [rubricado] ate my Joan morales [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 727 (1587), ff. 357r–357v. Escribano Juan de Morales. Jaén, 18 de abril de 1587.

Documento Inédito.

DOCUMENTO Nº 3

2 de julio de 1587. Contrato de obligación a Pedro de Raxis, Blas de Ledesma y Diego Domedel para decorar la Escalera del convento de Santa Cruz la Real de Granada.

en el convento de Santa Cruz la Real/ de Granada ques de la Orden de Santo Domingo a/ dos de julio de myl quinientos y noventa e/ siete años Pedro de Raxis vezino desta/ çiudad en la collaçion de Santiago y Blas/ de Ledesma vezino della en la collaçion de San/ Josephe e Diego Domedel/ vezino desta dicha çiudad en la de San/ Gil todos maestros de pintura de ymagi/neria de la una parte y el prior y frailes/ del dicho monasterio de la otra dixeron/ que en la media naranja/ de la escalera que se ha hecho se a/ de hazer por los dichos maestros/ la pintura e dorado que fuere/ menester por todas las partes/ e lugares conforme/ a las condiçiones que tienen/ fechas y acordadas para ello/ en medio pliego de papel// con las quales dichas condiçiones/ y declaraciones los dichos maestros/ se obligaron de hazer y acabar/ la dicha pintura e dorado y matizes/ por dos myll e quinientos rreales/ pagados la quarta parte luego/ e quarta parte quando se acabe la dicha/ media naranja y la otra quarta parte/ como se fuere haciendo el cornysamiento/ y pechinas e la ultima quarta parte/ en estando acabada e dada por buena// y los dichos prior y frailes/ aceptaron este contrato y obligaron/ de dar e pagar a los dichos maessos/ los dichos dos myll e quinientos rreales/ e otro su dixeron que/ si en el dicho dorado se gastaren mill/ panes de oro mas de los doçe mill declarados/ en una de las condiçiones/ pagaran el balor de la de/ masia e para la valoraçion dello a de/ ser bastante la declaración que hiçieren/ los maessos puestos por/ el dicho conbento e por los dichos maessos// e para lo asi cumplir/ obligaron los propios y rrentas del dicho conbento e los dichos maessos/ sus personas e bienes e lo/ firmaron de sus nombres testigos/ Françisco Gutierrez e Bernardo Serrano e Xristoval Toral

Pedro Raxis [rubricado] Blas de Ledesma [rubricado] Diego Domedel [rubricado]
Ante my y conozco a los otorgantes Salvador de Saavedra escribano publico [rubricado]

ANGr: leg. 329, ff. 653r–654v. Escribano Salvador Saavedra. Granada, 18 de abril de 1587.

López Guzmán y Gila Medina, 1992; Almansa Moreno, 2008.

DOCUMENTO Nº 4

2 de marzo de 1600. Diego Domedel se compromete a pintar unos cuadros para un retablo realizado por el entallador Cristóbal Tellez, ubicado en la capilla que tiene en Jódar el licenciado Sebastián Gómez, clérigo Presbítero y Prior de la villa de La Guardia.

[En el margen:] escriª del licdo se/bastian gomez/ y/ diego domedel

Sepan quantos esta carta vieren/ como yo diego domedel Pintor/ vzno que soi en la muy noble famosa/ y muy leal ziudad de Jaen otorgo/ y conozco que me obligo de pin/tar dorar y estofar un retablo/ que el licenciado sebastian/ Gomez clerigo prior de la vª/ de la guardia hace para la/ capilla que tiene en la iglesia/ de la villa de Jodar pin/tando en el tablero alto/ a ihuxpo rresucitado y en los tres/ tableros bajos en el de en/ medio a san sebastian con sus/ saetas y al dicho Prior/ con su sobrepelliz y en el ta/blero derecho a san millan y en/ el izquierdo a santo tomas/ de aquino y dorar y estofar dicho/ retablo de todo lo necesa/rio debe el qual tengo/ de pintar y dorar luego/ como el dicho rretablo lo de acabado xpobal te/llez vzno desta dha ziudad/ entallador y darlo acabado/ de pintura y dorado y esto/fado dentro de un año de/ como el dho xpobal tellez/ lo de acabado so pena/ que el dicho prior o quien/ su poder lo viere en qual//quier manera me pueda apre/miar y apremie por todo rreme/dio y rigor de derecho. Esto poque/ en razon de la dha pintura do/rado y estofado el dho Prior me a/ de dar y pagar ciento veynte/ ducados en esta manera Luego/ como comience a entender en ello/ treynta ducados e los noven/ta ducados restantes los/ treynta dellos quando este/ para dorar el dho rretablo/ y lo restante el dia que lo de/ acabado lo … deme / dar y pagar con la … costa della/ cobranza yo el dho Licenciado/ sebastian gomez clerigo prior de la/ dicha villa de la guardia que soy presteº/ otorgo y conozco que azeto y q hare …/ … otorga mi … doy el/ dho retablo pintado dorado y esto/fado … a el dho digo domedel/ pintor para que lo pinte/ dore y estofe luego como sea acabadoº/ dentro de … años lo firma/ y me … que en esta escritura/ valgo prestando y con forme/ a la traça que para ello tene/mos … pintado en/ el tablero alto a ihuxpo rre/sucitado y en los tableros bajos/ … en medio a san sebastian/ con sus saetas y a mi el dho prior/ con sobrepelliz y en el derecho// a san millan y en el yzquierdo a santo tomas/ de aquino sepa que a elllo le pueda apre/miar y pagar … dello me obligo debe/ dar y pagar los dhos … ducados y/ … los derechos afirma … manera que/ en dha escrª va dho … so pena de/ que las dare y pagare con las costas de la co/branzas para lo … por firme ambas par/tes cada una por lo qual toca y va obli/gado … personal e bienes y damos/ y otorgamos poder cumplido … yo el dho/ Licenciado sebastian gomez …/ …. E por el dho diego dome/del a la ... que a ello no se/ apremien como … com/petente por no …/ toda … que en mi favor/ … en que dho que/ la general …/ … ante my delo qual otorgo/ dha … la firmamos de …/ … la ciudad de jaen/ ate brme diaz de Viedma scrvº puco del/ nuo della a dos dias del mes de marco/ de mill y seiscientos as siendo tº/ … de Quiroga perea …/ diego … vzos de Jaen/ e yo el dicho escrivº conozco a los otor/gantes

el Ldo gomez [rubricado] di domedel [rubricado] di … [rubricado]
Barme de biendma scrº puº [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 888 (1600), ff. 418v–419v. Escribano Bartolomé Díaz. Jaén, 2 de marzo de 1600.

López Molina, 1999; López Molina, 2005.

DOCUMENTO Nº 5

11 de Julio de 1601. El deán y el cabildo de la S. I. Catedral de Jaén encargan a Francisco de Silanes hacer unos lienzos de *La Anunciación* y *La Visitación*.

[En el margen:] scripª del dean y cabil/do de la s^ta^ yglesia/ de jaen/ a q/ fran^co^ de silanes

Sepan quantos esta carta v^en^/ como yo françisco de silanes pintor/ veçino que soy en la collaçion de s^ta^/ maria desta muy noble famosa e/ muy leal çiudad de jaen guarda y/ defendimyento de los rreynos/ de castilla otorgo y conozco que/ me obligo de hacer para la ygle/sia mayor desta çiudad de jaen/ dos quadros de las ystorias de/ la visitaçion de santa ysa/vel y de la anunçiata pintan/dolos y dorandolos gravados/ sobre negro dorado conforme a/ la muestra rrubricada del/ pres^te^ escri que queda en my po/der de un aravesco los quales ten/go de pintar y dorar confor/me a las condiciones conteny/das en una memoria a ques/ entregado firmada de my nombre/ y del pres^te^ escri d fran^co^ gonza/lez carpintero de la dicha/ yglesia questa presente y los/ dare perfetamente aca/bados en toda perfeçion/ para ocho dias del mes de agos/to primero plazo que venza/ deste pres^te^ ano de la fecha/ desta carta y si ansi no los/ tiene y cumpliere pasado el dho/ tpº el canonigo jusephe de bal/divieso obrero de la dicha san/ta yglesia los pueda mandar/ hacer pintar y por lo que le cos/tare o para ello fuere menes/ter me pueda executar y a/premyar con solo su juramen/to del dicho canonygo y de quien/ por ello la dicha yglesia fuere p^te^/ en que lo dexo y difiero sin otta/ aueriguaçion alguna aunque// de derecho se rrequiera esto por/que en rraçon dellos se me dan/ y an de dar y pagar cincuenta/ y seis ducados en esta manera/ luego que tengo rresçividos/ veynte ducados de que soy con/tento y entregado a my bolun/tad sobre que renuncço la ex^on^ de la/ pecunia leyes del entrego y/ prueba y paga como en ella/ se contiene y los veynte que/ se me an de dar quando esten/ los dichos quadros d medio ha/çer y los diez y seys ducados rres/tantes el dia que diere y entre/gare hechos los dichos quadros/ perfetam^te^ acabados = E yo el/ dicho fran^co^ gonzalez carpinter/ro de la dicha yglesia e veçino/ desta dicha ciudad que soy pre/sente otorgo e conozco que azepto/ en n^e^ de la dicha yglesia esta escri/tura y por ella haciendo como/ hago de deuda ajena mya pro/pia me obligo de dar y pagar/ y que la dicha yglesia y el dicho/ canonygo juseppe de baldivieso/ obrero della dara e pagara a el/ dicho fran^co^ de silanes en rra/çon y della hechura de los dichos/ dos quadros de ystorias los dhos/ çincuenta y seys ducados/ de lo moneda usual los v^te^/ y los treynta y seys rrestan/tes veynte quando esten d/ medio hacer los dichos quadros/ ystorias y los diez y seys rres/tantes quando esten ente/ramente acabados en esta/ dicha çiudad de jaen em pley/to alguno a el suso dicho// y quien por el fuere parte con/ las costas de la cobranza de cada/ paga y por ellos se me pueda exe/cutar con solo el juram^to^ del dho/ fran^co^ silanes e de quien por el fue/re p^te^ en que lo dexo e difiero sin/ otta aueriguaçion alguna aun/que de dr^co^ se rrequiera y para/ lo ansi cumpla y pagaran/bas partes cada una por lo/ que nos toca obligamos nues/tras personas e bienes deu/dos e por aver damos e otorga/mos poder cumplido ex^o^ a las/ justiçias e juezes del rrey nues/tro señor de quales quier par/tes que sean que nos apremyen/ a el cumplimyento delo que esta/ digo como por en la difer^a^ de que con/petente pasada en cosa juzg^da^/ la rrenunçiamos todas leyes fue/ros e derechos que sean en nro fa/vor e la que tiene la gr^al^ rrenn^on^ de/ leyes fechas non bala y lo firmamos/ de nuestros nombres en el rreg^o^/ ff^a^ e otorgadas la dicha çiudad de/ jaen ante diego salido de rraya/ escriv^o^ pu^co^ del n^o^ della a onze d^s^/ del mes de jullio de myll e seys cien/tos e uno a nos a lo qual fueron/ presentes por tgº estevan morillo/ y sebastian del belsa e fran^co^ vizca/yno vz^o^ en jaen e yo el dicho escrivano/ doy fee que conozco a los dchos otorg^tes^/

Fran^co^ de silanes [rubricado] Fran^co^ gonçalez [rubricado]

ate my Diego Salido de rraia Scrivº pu^o^ [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1017 (1601), ff. 544r–545r. Escribano Diego Salido de Raya. Jaén, 11 de julio de 1601.

López Molina, 1999; López Molina, 2005.

DOCUMENTO Nº 6

1619. Bartolomé Martínez recibe el encargo para dorar del retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás y para policromar y estofar una imagen de la Nuestra Señora.

[En el margen:] Panes de oro

Dio en discargo cinquen/ta rreales quel dho Li/cenciado don rrodrigo o/rozco pago a francisco/ … vezino desta/ ziudad de quien mostro/ carta de pago que los gasto/ en nueve … de oro pa/ra dorar el taberna/culo y encasamento/ Do esta imagen de/ nuestra señora en el/ altar mayor_____/

[En el margen:] mrz pintor

Dio en discargo zinco duca/dos quel dho Lizenciado/ Don rrodrigo pago a bar/tolome martinez pintor//

[En el margen:] Doro el sagrario

Dio en Disscargo diez y un/eve ducadoss quel dho don/ rrodrigo Orozco por/ quenta del dho mayor/domo pago a bartolome/ martinez pintor por/ dorar el sagrario della/ dha yglesia lo qual hizo/ con mandamiento/ que su señoria don san/cho davila obispo de/ Jaen_____/

Dio en disscargo Diez y/ siete Ducados quel dho/ prior por quenta/ quel dho mayordomo/ gasto en doss …/ que compro para la dha/ yglesia y a una de …// por dor [ilegible] ta/bernaculo y en casa/mento y pintarlo/ mostro carta de pago=

AHPSTU: Libro I cuentas de fábrica (1583-1622), visita de 1619, s/f.

Galiano Puy, 2012; Almagro García, 2014.

DOCUMENTO Nº 7

2 de enero de 1611. Desposorio entre el licenciado Pedro Orozco e Inés Chincoya.

[En el margen] El licendo pº ho/rozco/ doña ynes de/ chincoa –

Domingo dos dias del mes de henº de mil y seis/ cientos y once años abiendo precedido dos amo/nestaciones conforme El sacro concilio en los dias/ de fiesta porque en la otra disponemos el Sor/ provisor por su mandamiento y con licencia/ de benito de moya cura desta Sta Yglesia/ el doctor Juº rruiz de salas prior de la ygª/ de Sr Juº desta ciudad desposo por palabras/ de prestе

que hiçieron verdadero matrimº A/ el licen^do pedro horozco hijo de gaspar gonzalez de/ horozco y de Catª esponisa con doña ynes/ de chincoa hija de alº de chincoa y de luisa coba/ sus padres destos vzº ambos a esta parroquia/ testigos que se hallaron presentes jeronimo de/ qsada en treçe dias de Julio de 1611 años los belo jeronimo/ de quesada maestro de ceremonias fueron sus padrinos alº de/ morales y ynes coba su muger _____

Benito de moya cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (1597–1612), f. 244v. Jaén, 2 de enero de 1611.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 8

19 de enero de 1621. Matrimonio entre Juan de Talavera y Mariana Domedel.

[En el margen:] Juº de talavera y/ ~~magdalena de/ qsada __~~/ Mªna de domedel

En diez y nuebe dias de enero de mil y seiscientos/ y veinte y uno años abiendome constado por fecha/ el lic^do Juº poyatos cura de la ygª mayor desta/ ciudad de Jaen que estan lexitimamente despo/sados Juº de talabera hijo de diº de talabera y de/ magdalena siquera con mariana de domedel hi/ja de diº de domedel y de ana del salto vzº de esta/ ciudad con mandamiento del S^or provisor los bela/ en esta ygª de S^to ylefº fueron sus padrinos don bart^e/ cobo y doña mariana cobo su muger vzº de esta/ parrochia _____

Miguel delgado cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 4 (1612–1621), f. 178. Jaén, 19 de enero de 1621.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 9

7 de febrero de 1621. Partida de bautismo de Magdalena Martínez Domedel.

[En el margen:] Magdalena

- en siete de febrero de mil y seis çientos y beynte/ y un años yo el lic^doAnt^o de martos cobo cura baptize/ a Mag^na hija de Bar^me martinez y de Maria de do/medel fueron sus compadres Xpal piçaro y ysabel/ Ana piçarro a s Lorençio test^os fran^co de madrigal Ju^o/ gar^a y fran^co Rodriguez __

El l^do Antonio de Martos Cobo [rubricado]

AHDJ: Santiago, Libro de Bautismos, nº 3 (1607–1650), f. 94v. Jaén, 7 de febrero de 1621.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 10

1 de agosto de 1623. Partida de bautismo de María Martínez Domedel.

[En el margen:] Maria

en V^{te} y un días del mes de Agosto de mil y sei/cientos y v^{te} y tres años yo el M^{o} Ju^{o} Jacinto Caro/ de Rojas cura de la iglesia Parrochial de S^{r} S/ Laurencio de Jaen baptiçe a maria hija de barto/lome martinez y de maria de domedel su legitima/ mujer fueron sus compadres el L^{do} Xptobal de/ Cardenas y Catalina martinez de Cardenas y/ lo firme en Jaen ut supra _____

Mº Juº Jacinto Caro de Rojas [rubricado]

AHDJ: San Lorenzo, Libro de Bautismos, nº 4 (1623–1676), f. 3v. Jaén, 1 de agosto de 1623.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 11

21 de enero de 1624. Dote de María Domedel a Bartolomé Martínez.

[En el margen:] Dote de m^{a} dome/del/ a q/ br^{me} mn^{ez}

Sepan quantos esta carta vieren/ como yo vieren como yo br^{me} martinez/ maestro del arte de pintura vz^{o}/ que soi desta ciu^{d} de jaen digo que/ por quanto abia nueve anos po/co mas o menos que me case y vele/ el casamiento segun orden dela / santa madre ygl^{a} con maria do/medel ixa de d^{o} de domedel y de/ ana del salto su mug^{r} sus padres/ vz^{s} que fueron desta ziu^{d} difuntos/ y al tiempo que con ella casse/ rezibi en dote y casamiento/ y ttengo a my poder setenta e tres/ myll mrs en una casa de la coll^{on}/ de san miguel desta ciu^{d} linde/ con casas de miguel del salto/ que recibi dela dha por sus pa/dres mis suegros por quenta y/ partes quales pres^{te} scri^{o}/ procuradores que e te/nydo e podido otorgar/ carta de dote dello y aora lo quie/ro pagar por tanto e mas que/ sea mejor manera via e fm^{a}/ que de dr^{o} a lug^{ar} p^{a} mas baler/ otorgo y conozco que recibi por/ dote y causas della dha mi mujer/ los dhos setenta e tres myll mrs/ los quales me doy por contento/ y tengo a my bolunt^{d} sobre que/ renunzio la escritura dela/ no numerata pecunia leyes/ del entrego dela cosa no reci// bida e leyes de la entrega dr^{o} y/ paga como en ella se q^{e} … de / la dha my mug^{r} a … / de su dote le pago de aras per/teninzias mys propios bienes/ nueve myll mrs que juntos con/ los dhos setenta e tres myll mrs su/man e montan todo dote y aras ochen/ta y dos myll mrs todo lo qual me o/bligo de tener a mi poder de mani/fiesto p^{a} los dar y entregar a la dha/ my mug^{er} la da y … el matrim^{o}/ fuere suelto por qualquier caso/ que quiero que sea fuese u dar puv^{a}/ m^{te} pagada del dho su por su dote ates que/ mys … y partamos/ bienes vz^{o} se paguen eta deuda alg^{a}/ e p^{a} ello se me ejecute y p^{a} ello/ obligo mi per^{es} bienes abidos por aver/ e doy y otorgo poder cumplido ex^{o} a qualess/quier just^{a} su mag^{d} que a ello me apremya/ … todas leyes ny fabores … my favor … justo/ otorge esta carta y la firme de my …/ que soy a la ciu^{d} de jaen ate miguel de min/guijosa sc^{o} pu^{co} del num^{o} della v^{te} y un di del/ mes de hen^{o} de mil seis^{o} y v^{te}

quatro anos/ siendo tgº Juº cano y alº de mesa y lrº de merida/ vzºs de jaen que el dho sº doy fe conozco a el dho otorgte

… Batolome martinez [rubricado]
ante my Miguel minguijosa cobo ssº pucº [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1056 (1624), ff. 62r–62v. Escribano Miguel Minguijosa Cobo. Jaén, 21 de enero de 1624.

Coronas Tejada, 1994.

DOCUMENTO Nº 12

21 de septiembre de 1625. Partida de bautismo de Mateo Martínez Domedel.

[En el margen:] Matheo

en la ciudad de Jaen Vte y un días del mes de/ septiembre de mil y seiscientos y vte y cinco años/ yo el Mº Ju Jacinto Caro de Rojas cura en la iglesia/ Parrochial de Sr S. Lauº de la dicha ciudad baptice a/ matheo hijo de bartme martinez y de mª de domedel/ su muger fueron compadres anton hidalgo y catª mar/tinez de cardenas su muger y sus hijos Xptbal de/ montoro Sacristan gaspar Sanchez y gaspar de/ merida y lo firme ut supra _____

Mº Juan Jacinto Caro de Rojas [rubricado]

AHDJ: San Lorenzo, Libro de Bautismos, nº 4 (1623–1676), f. 15v. Jaén, 21 de septiembre de 1625.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 13

29 de agosto de 1626. Partida de bautismo de Ana Martínez Domedel.

[En el margen:] Ana

en la ciudad de Jaen vte y nuebe dias del mes de Agosto de 1626/ años yo Mº Ju Jacinto Caro de Rojas cura en la iglesia parrochial/ del Sr. S. Lauº de la dicha ciudad baptice a ana hija de bartme martinez/ y de mª de domedel fueron sus compadres pº de tolosa franca de/ domedel y testigos el Ldo martin Jimena Xptol de montoro y/ otros muchos veçinos desta ciudad y lo firme ut supra _

Mº Juan Jacinto Caro de Rojas [rubricado]

AHDJ: San Lorenzo, Libro de Bautismos, nº 4 (1623–1676), f. 21. Jaén, 29 de agosto de 1626.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 14

22 de septiembre de 1627. Desposorio de Cristóbal Vela Cobo y Catalina Garrido.

[En el margen:] xpobal Bela/ con/ Catalina Garrido.

en la ciudad de Jaen veinte y dos/ dias del Mes de Setiembre de mil y seiscientos/ y v^{te} y siete Años. Aviendo sido amonestado en esta/ S^{ta} yglesia Cathedral de Jaen donde es parrochiano/ xpobal Bela Covo y Catalina Garrido hija de/ Antonio Garrido y de d^{a} Maria Ximenez difuntos/ Beçina de la Villa de Priego y de las otras tres a//monestaciones no aviendo Resultado impedimento/ alguno yo el li^{do} Juan poyatos Cura del Sagrario/ de la dicha Iglesia Cathedral con mandamiento de/ el S^{r} Provisor d^{n} Eugenio de chirihoga por Ante/ Gregorio doncel notario de la Audiencia episcopal de/ esta Ciudad. Su fecha en v^{te} y dos dias de este dicho/ mes de Setiembre. ~~El l^{o}~~ Antonio de Balverde/ Beçino desta dicha Ciudad A esta dicha parrochia/ com poder especial del dicho Xpobal Bela Covo/ pintor para q por si y Representando su mesma/ persona. Contrayese matrimonio por palabras de/ presente con la dicha Catalina Garrido como de el/ dicho poder consta a que me refiere otorgado Ante/ luis Cañaberal escribano publico de la dicha villa/ de priego. En veinte dias del Mes de setiembre de/ este presente Año. Yo el dicho Cura despose por pa/labras de presente q hacen verdadero matrimonio/ a los dichos xpobal Bela Covo en nombre de Antonio/ de Balverde. Con la dicha Catalina Garrido. Siendo/ testigos Pedro de montoro presb^{o} xpobal Calancho/ Alonso Guttrz ministril y otros munchos y yo El/ dicho Cura doy fe a ber celebrado el dicho matrimo/nio infaçie eclesiae y lo firme ___

El licen^{do} Joan poyatos cura [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Desposorios, nº 2 (1603–1635), ff. 260v–261r. Jaén, 22 de septiembre de 1627.

Galera Andreu, 2008; Galera Andreu, 2009.

DOCUMENTO Nº 15

26 de noviembre de 1628. Partida de bautismo de Esteban Martínez Domedel.

[En el margen:] Esteban

en Jaen a v^{te} i seis dias del mes de n^{e} de mil i seis/cientos i v^{te} i ocho años yo el L^{do} J^{no} de león cura desta igl^{a}/ de S^{r}. S. Lorencio Baptice a Esteban hijo de Br^{me} mar/tinez i de M^{a} domedel su mujer nacio lunes a v^{te}/ del dicho mes fueron sus compadres Anton hidalgo/ Cat^{a} de cardenas su mujer vecinos a s miguel fue/ron nombrados por los padres del dicho Baptica/do hiçeles notario el parentesco espiritual que con/trageron i lo firme ut supra _____

El l^{do} J^{no} de león [rubricado]

AHDJ: San Lorenzo, Libro de Bautismos, nº 4 (1623–1676), f. 35v. Jaén, 26 de noviembre de 1628.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 16

9 de abril de 1632. Partida de defunción de Pedro González Orozco.

el l^{do} P^{o} gonzalez orozco v^{o} a s^{ta} m^{a} se entero en/ esta s^{ta} ygl^{a} en 9 de abril de 1632 no hizo testam^{to} _____/
murio pobre

Mº fuente [rubricado] El l^{do} vera [rubricado] Benito gomez [rubricado]

off^{os}. fr^{a} ~~r 19~~ fr^{a} ~~r 18~~
misa de anima y no trajeron misa de anima _____/

pobre [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Defunciones, s/nº (1627–1632), f. 292. Jaén, 9 de abril de 1632.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 17

10 de mayo de 1634. Partida de bautismo de Diego Atanasio Martínez Domedel.

[En el margen:] Diego atha/nasio

en diez de maio de mil seiscientos y treinta/ y quatro años yo el M^{o} Melchor de la fuente/ cura del Sagrario en esta santa yglesia/ Baptiçe a un hijo de Bartolome Martinez/ y de Maria de Domedel su muger pusele por/ nonbre Diego Atanasio fueron los compadres/ nonbrados por los padres de la dicha criatu/ra Sebastian Martinez su ermano nacio/ la dicha criatura a dos del dicho mes i asi/mele el parentesco espiritual que abian con/traido y dello doy fe i lo firme

El Mº melchor de la fuente [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Bautismos, nº 6 (1633–1646), f. 60. Jaén, 10 de mayo de 1634.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 18

16 de mayo de 1636. Partida de bautismo de Bernardo Martínez Domedel.

[En el margen:] Bernardo

En diez y seis dias del mes de Mayo de/ mil y seiscientos y treinta y seis años yo el li^{do}/ Joseph dehesa cura en la S^{ta} Ygla. Cathedral de Jaen/ Baptiçe a un hijo de Bartolome Martinez y de Maria/ domedel su mujer. pusele por nombre Bernardo nacio a diez/ y siete deeste Mes. fueron

sus Compadres nombrados por los/ Padres desta Criatura. Sebastian martinez y les intime/ el parentesco espiritual que avian contraido y de ello doy fe/ y ffo

El li^{do} Joseph Dehesa [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Bautismos, nº 6 (1633–1646), f. 206. Jaén, 16 de mayo de 1636.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 19

31 de agosto de 1636. Partida de matrimonio de Sebastián Martínez y Catalina de Orozco.

[En el margen:] Sebastian Martinez/ con/ Dª Catalina Orozco

En la ciudad de Jaen treinta y un dias de/ el mes de Agosto de mil y seisçientos y treinta y seis/ Años aviendo sido amonestados dos beces en esta Santa/ Ygl. donde son Parrochianos Sebastian martinez hijo/ de Bartolome martinez domedel y de Maria domedel/ y dª Catalina de Orozco hija de el li^{do} Pedro de/ Orozco y de las dichas dos municiones no aviendo re/sultado impedimento alguno con mandam^{to}// dell S^{r}. Provisor don Martin de la Via arechiga/ ante Miguel moreno notario mayor en el audiencia/ episcopal de esta ciudad yo el l^{do} Joseph dehesa/ cura en la dicha Santa Ygla Catedral despose/ infaçie Eclesiae por palabras de presente que hacen/ verdadero matrimonio a los dichos Sebastian/ martinez y dª Catalina de Orozco. Siendo/ testigos el jurado Gregorio doncel. Pedro/ de palma Alonso lozano y otros muchos beçinos ___

En Jaen y de ello doy fee y lo f^{o}/ a veinte i nueve días del mes de enero de mil i seis/cientos treinta i siete años las dichas bendiçiones nupcia/ les de la Santa madre iglesia _____

El Ld^{o} Josehp Dehesa [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 3 (marzo 1635–mayo 1662), ff. 31–32. Jaén, 31 de agosto de 1636.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 20

28 de julio de 1638. Partida de bautismo de Diego Cristóbal Martínez Orozco.

[En el margen:] Diego xptobal

en veinte i ocho dias del mes de julio/ de mil i seiscientos y treinta y ocho años/ yo el llº melchor de la fuente cura del sa/grario en esta santa iglesia Maior Bapti/ce a un hijo de Sebastian Martinez Dome/del y de Doña Chatª de horozco su muger puse/le por nobre Diego Xptobal fue el conpadre/ nombrado por los padres de la dicha criatura/ el licenciado Don

Alonso Parrejo intimelle/ el parentesco espiritual que abia contra/ido nacio la dicha criatura a veinte i seis/ del dicho Mes y dello doy fe =

el llº Melchor de la fuente [rubricado]

AHDJ: Sagrario, Libro de Bautismos, nº 6 (1633–1646), f. 353. Jaén, 28 de julio de 1638.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 21

22 de noviembre de 1638. Partida de bautismo de Eugenia Martínez Domedel.

[En el margen:] Eugenia

- En la çiudad de Jaen a veynte y dos dias de El mes de noviembre de mill/ y seysçientos y treinta y ocho Años yo El L^{do} gonzalo de moya con lizenzia de/ El L^{do} palomino prior de esta yg^{a} de S^{r} S lorençó Baptize En ella una niña hija/ de Bart^{e} martinez y de maria de domedel la qual naçio a quince dias de este dicho mes pusosele por nombre Eugenia fueron sus compadres gaspar/ sanchez y fran^{ca} de tores su muger nombrados por los padres de la suso dicha/ a los quales declare el parentesco espiritual q^{e} an contraydo de q^{e} doy fe y lo firme _____

El l^{do} Gonzalo de Moya [rubricado]

AHDJ: San Lorenzo, Libro de Bautismos, nº 4 (1623–1676), f. 90. Jaén, 22 de noviembre de 1638.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 22

2 de enero de 1639. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Juan Rodríguez y su mujer de una casa en la collación de San Ildefonso, en la calle Piedrahita.

[En el margen:] ar^{to} de S^{an} mrz/ domedel/ a q/ Juº Rz y su m^{er}

Sepan quantos esta carta vieren/ como yo Joan rodriguez e yo cat^{a} adrea/ su mug^{r} vz^{os} a la coll^{on} de S^{or} Santo ylefonso/ de la ciu^{d} de Xaen yo la suso dha su mug^{r}/ y con licencia del dho mi marido q le pido y/ demando para otorgar esta escritura/ e yo el suso dho se la doy y conçedo y la …/ por … todo tienpo si la obli^{on} q se dira/ la qual dha licencia yo la … aceto/ y della usando anbos a dos marido y mg^{r}/ de manconmun y abos de uno y cada uno/ de nos por si y por el todo ren^{do} como renuº/ las leyes de la mancom^{d} como en ellas con^{e}/ otorg^{os} y conocemos que recibimos ar^{ta}/ de sebastian mrtez domedel vzº della dha/ ciu^{d} una casa en la dha colla^{on} calle piedra/hita por tiempo de un año que a de corer/ desde el dia de S^{or} S Juº del mes de junio pr^{e}/ deste año y nos oblig^{os} delo pagaro ar^{to}/ su poder o viere de renta enel dho año/ siete ducados y

medio en esta dha ciu[d]/ de Xaen e la sin p[so] alguno la/ tercia p[te] el dho dia de S[or] S Ju[o] que es quan/do abemos destar en ella y otra tanta/ cantidad del dia de todos santos sig[te] y la/ … el dia de cam[as] seys/ ci[tos] e quarenta y … de los pagar por/ via x[a] y … costas de la cobranca/ y si mas tiempo abitaremos la dha casa/ pagaremos la ar[ta] al dho y espero y placos/ de forma que siempre an de …/ adelantados y por ella se nos ex[a] con solo/ esta escri[ra] y su juram[to] en q lo dijimos/ sin que preceda otra p[a] ni li[on] q alguna// por q dello la recibamos y p[a] lo cumplir obli/gamos nras pern[as] byenes abidos y por aber y da/mos y otorg[os] por cump[do] e x[o] a qualesq[ier] Jus[as] de su m[d]/ ate q[n] esta carta fuere pres[da] p[a] q nos apremien/ a lo asi cumplir como por ss[a] pasada en cosa/ juzgada y rrenu[cio] todas leyes en dho favor y/ la del der[o] general e yo el suso dho rr[o] las le/yes del emperador Justiniano y del senatus/ consulato belyano … leyes de toro/ y parida y las demas favor dellas a las/ mujeres de que fui avisada por el pre[te] esc[o]/ de que da fe y como avido a la st[a] yglesia por/ dios nro s[or] y una señal de cruz q hago con/ mi mano der[a] so cargo del qual prometio/ de que por … y no yr contra …/ … por mi en r[on] de mi … y aras y otro …/ q me conpeta ni … x[on] darle ju/ram[to] a ningun juez … doy puesto/ que de su propio … se me conceda no/ usarre della p[a] de perjura digo si juro/ y … delo qual ambos otorg[es]/ la pres[te] ante … es[o] pu[co] por no saber/ escribir o … la/ dha ciu[d] de jaen a dos di[as] del mes de henero/ de mill y seiscien[os] tr[a] y nuebe años/ siendo tg[os] los juradors salvador de al/cacar y fr[co] de castillo horozco y diego/ de agueda vz[os] de Jaen e yo el s[o] doy fee/ conozco a los otorg[tes] = m[do] = m[e] =

Salvador de alcacar palacios [rubricado] ate my Lor[o] carbajal es[o] pu[co] [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 2r–2v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 2 de enero de 1639.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 23

27 de enero de 1639. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Cristóbal de Quesada de una haza.

[En el margen:] ar[to] de seb[an] mrez/ domedel/ a q/ x[al] de qsada

Sepan quantos esta carta vieren como yo/ cristoval de quesada vz[o] a la coll[on] de S[or] yle/fonso de la ciudad de xaen otorgo y conoz/ que recibo arenta de sebastian mrez/ domedel vz[o] de la dha ciudad una haça q ai/ en aroyo turbio deste cabo de la casilla/ de lado … della por tiempo de/ seis años que an de corer oy contarse deste/ el dia de nra s[a] de … pr[o] deste año en los/ quales tengo de hacer tres sienbras/ y me obligo debo pagare a q[n] su … / de r[ta] en cada un años i ocho fanegas de/ pan por mitad trigo y cebada bueno lin/pio y enjuto de dar y … de/ diez m[o] en esta dha ciu[d] de xaen e la na/… sin p[to] alguno por el dia de nra/ señora de agosto de tengo de açer pr[a]/ paga el tal dia de año de el seys c[os] y/ quarenta y la segunda le de quaren/ta y dos y la tercera le de quarenta y/ quatro y en las casas de su morada// y en ella pagar por via al x[a] y con las costas/ de la cobrança y es condiçion que sea de me/dir la tierra de la dha haça y conforme/ a la cantidad que tuviere tengo de pa/gar la renta a raçon de dos f[as] de pan por/ mitad por cada fanega de cuerda de/ las que tuviere y si algun año, obiere/ esterilidad en tal manera que abien/dose labrado la dha haca en barbecho/ alcado y … con tiempo y saçon la/ fanega de cuerda no …/ … ates de poner mano/ ella lo tengo der[o] que … al dho s[an]/ mrnez domedel p[a] q nonbre pers[a] algun/ y arr[te] con otra q yo nonbrare vea la/ siembra y por lo que declararen sea de/

pasar y no conformandose la Jusª/ a de nombrar terº y por lo que los dos/ de los tres dixeron sea desta ya que/ llo pagare al dho peaço y si …/ que … pusiere manos la/ siembra tengo de perder el derº deste/relidad y pagar rrªs … y si hiciere/ mas de … siempre a los dhos seys aˢ/ pagare los … en raçon dello/ … y para lo asi cumplir/ pagar y aver por si me obligo mi persona/ e bˢ abidos y por aber y doy e otorgo por/ cumplido exº aquellas qʳ juzªs de su/ magd ate quien esta carta fuere predª/ para que me apremien a lo asi cum/plir como por sª pasadas cosas juz qdª/ e rrº todas leyes a mi favor y la del/ derecho jeneral y por q no se escri/bir ottogue a un tº por mi lo firme/ que es fha de otorgada esta carta/ en la dha ciudad de Jaen ante// lorº Carvajal esº puco della a vte y siete dª del/ mes de henero de mill y seis cienos e trª y/ nuebe años a lo qual fueron tgº diego/ de agueda y juan guillen y juº frz/ de la chica Ulloa vzos de jaen e yo el esº/ doy fee que conozco al dho otorgte _____

tº Juan guillen [rubricado] ate my Lorº carvajarl esº puco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 29v–30v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 27 de enero de 1639.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 24

16 de enero de 1640. Petición de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] escritª de francº/ santo menor/ qª/ Sebastian mrz/ domedel =/
Obligon del dho/ sebastian mrz/ qª/ del dho menor/
Sacose en diez y seis/ de junio de mil y seisos/ y quarta y quatro en pa/pel del segdo sello y lo/ demas comun doy fee/ Xl de mirez/ escrivº [rubricado]

Sepan quantos esta carta bie/ren como yo diego de Santiago procu/rador del numº desta muy noble famosa/ e muy leal ciud de xaen en nº y como curador/ ad liten de francº santo menor hixo de/ miguel frz santo difº y de mª de aguilar/ su mujer cuya curaduria me fue dicerrnida/ por la justª desta ciud ante el preste sº/ en diez y seis de henero deste año de mill/ y seisº y quarenta yo el dho frco santo me/nor e yo la dha maria de aguilar su/ madre con liçençia y espreso consen/tinto que yo el dho menor pido a el dho/ di de santiago mi curador para otorgar/ esta escritª e yo el dho di de santiago se la/ concedo e yo el dho menor la aceto/ = y todos tres otorgtes decimos que por/ quanto esta tratado con sebastian/ martinez domedel maestro del arte/ de pintura de que enseñe el dho arte/ a mi el dho menor por el tpo y de la/ forma y manera que deynso y a de/clarado y para poderlo efetuar se/ ofrecio ynformacion ante la justª/ desta ciud dela utilidad y probecho/ que dello se me seguia y se dio y vista/ por la dha justª se conçedio liçencia/ a nº de los dhos di de Santiago y francº/ santo menor para poderlo haçer/ como del pedimento informacion/ y liçençia consta que orixiral en/tregamos a el escribano publico/ deynso escrito para que lo ponga/ e yncorpore en esta escritura que/ su tenores como se siguientes_____/ = aqui el pedimento ynfon/ y litª questa en las quattº/ hoxas siguientes_____=// Diego de Santiago curador ad litem de francº santo menor hijo/ de miguel frz santo digo que por aver descubierto el dicho menor/ natural ynclinacion a la pintura esta tratado que sebastian/ martinez domedel quees maestro ynsigne en el dho arte se la/ enseñe en esta forma quel dicho francº santo a de estar con/ el y serbile como su aprendiz en todo lo tocante a el dicho arte/

tiempo de seis años corriendo por quenta del dicho maestro/ solo darle la comida estando el suso dicho con salud para poder/ trabajar; y el darle cama vestirlo y calçarlo por quenta de/ su madre del dicho menor y en casa de la suso dicha y el curarlo/ ella de qualquiera enfermedad = y si el dicho maestro se/ fuere fuera deesta ciudad le a de dar cama que llebe la dicha/ su madre y todo lo de mas ariba dicho excepto la comida/ y acabo del dicho tiempo le an de dar el dicho menor y la/ dicha su madre y cada uno de ellos ynsolidum cinquenta/ ducados = y en caso que el dicho menor falte a la dicha asis/tencia y serbicio de aprendiz an de pagarle el dicho menor y la/ dicha su madre y cada uno de ellos ynsolidum por cada año/ de los que asi faltase quinientos Reales: o se a de cumplir/ el dicho tiempo de serbicio de aprendiz en lo de adelante el tiempo/ que asi faltase a eleçion del dicho maestro y si la falta fuese/ de mas o menos tiempo a de ser lo que saliere … can/tidad en la misma eleccion = y lo mismo a de ser/ si antes de cumplir el dicho tiempo el dicho menor se casase// y con la misma elección = y que no a de poder hacerle pin/tar los dias de fiesta y este conçierto es util a el dicho/ menor =/

Sup^{co} a vm^{d} mande se reciba ynformacion que .../ el dicho conçierto y testo es util a el dicho menor y dada/ vm^{d} mande dar y de licencia para que yo lo efectue y obli/gue y se obligue el dicho menor a su cumplimiento/ otorgando sobre ello la escriptura con las clausulas y fuerças/ que convengan pido just^{a}/

el li Ahumada Vallejo [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 128v–129v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 16 de enero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 25

24 de enero de 1640. Solicitud de envío de la petición de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez para ser examinada.

Que se rreciba la informacion que/ por la dha peticion se … y que los/ tg^{o} que se presentaren y examinen/ a el tener della para la qual se/ dio comision a qualquier escrv^{o} pu/blyco de su m^{d} don al^{o} velez anaya y/ mendoca caballero de la orden/ de santiago beyquatro desta ciu^{d}/ Jaen a beyquatro de hen^{o} de mil y/ seis y quarenta a^{s} = valuttette =/ correxidor della

ate my X^{l} de mirez hortuño s^{o} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), f. 129v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 24 de enero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 26

30 de enero de 1640. Escritura de Diego de Santiago, curador *ad litem* de Francisco Santo, para que el menor sea aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] tº

= en la ciu[d] de Xaen a treynta/ dias del mes de henero de// mill y seis y quarenta años diego de san/tiago procurador del mm[o] desta ciu[d]/ en nº y como curador ad liten de fran[co]/ santo menor para la ynformacion/ que tiene ofreçida y le esta mandado/ dar por la peticion y auto desuso/ pres[to] por testigo a pedro de aguilar/ vz[o] desta ciu[d] a la coll[on] de s[to] ilefonso del/ qual fue recibido juramento y el suso dho/ lo hiço en f[a] de d[o] y prometio de deçir/ verdad y siendo pres[do] por la dha pet[on]/ = dixo 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[o] desta ciu[d] maestro del dho arte/ que lo enseñe a el dho menor por tp[o]/ de seis años y que en ellos el suso/ dho le a de dar de comer estando el dho menor con salud y maria de agui/lar madre del dho menor a de dar/ a el dho su hixo cama en que duer/ma y le a de vestir y calçar y si es/tubiere enfermo lo a de curar a/ su costa y darle de comer todo en/ las casas de la morada de la suso dha/ y si saliere fuera desta ciu[d] el dho su/ maestro y fuere con el dho me/nor le a de dar la dha su madre ca/ma y ropa que llebe y en fin del/ dho tiempo an de dar la dha m[a] de/ aguilar y su hixo a el dho sebastian/ martinez quinietos ~~Reales~~ y cin/ quenta Reales con las condiciones// y de la manera que se q[e] en la dha pet[on]/ que a este t[e] suele y da por mi el/ pres[te] s[o] lo qual es util y probe/choso a el dho menor que se efetue/ y se haga y otorge escritura dello por/ ser como es el dho arte de pintura/ muy onrroso y de aprobechamy[to]/ los quales la verdad por el juarm[to]/ que fho tiene y queste t[o] es deudo/ del dho menor y no por esto a dexado/ de decir berdad y no le tocan las de/mas jenerales y es de edad de mas/ de quarenta y seis años y no le tocan/ las demas generales y no firmo/ por que dixo no saber escribir =/

X[l] de mirez hortuño s[o] pu[co] [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 129v–130v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 27

30 de enero de 1640. Escritura de Simón de Madrigal, clérigo de menores ordenes de Jaén, para que Francisco Santo sea aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] tº

en la dha ciu[d] de Xaen el dho/ dia mes y año el dho di de san/tiago en el dho n[e] para la dha ynf[on]/ pres[to] por t[o] a simon de madrigal/ clerigo de menores ordenes vz[o] desta/ ciu[d] a la coll[on] de san miguel fuera/ de la puerta aceytuno del que fue/ recibido juram[to] y el lo hiço en/ f[a] de d[o] y prometio de decir ber/dad y siendo pres[do] por la dha pet[on]/ = dixo que conoce a el dho fran[co]/ santo menor y sabe ques util/ y probechoso a el suso dho e/fetuar el concierto questa trata/do con sebastian martinez/ domedel vz[o] desta ciu[d] maestro/ del arte de la pintura de que/ enseñe a el

dho menor// el dho arte por tiempo de seis/ años dandole por ello cinq^{ta}/ ducados y todo lo demas que se/ cont^{e} en la dha pet^{o} en la f^{a}/ y de la manera que en ella esta/ declarado la qual le fue leyda/ a este t^{o} por mi el pres^{te} ss^{o} de ber/bo ad berbum y que se haga la es/crit^{a} o escrituras que conbengan / porque este t^{o} a serbido que el dho/ menor tiene aficion y natural/ ynclinacion a el dho arte de pin/tura y siendo oficial del, le sera/ de mucho probecho y ganancia/ y es de los mexores oficios que puede/ elexir por ser como es muy onrroso/ lo qual es la berdad y lo que sabe/ por aber tratado y comunicado/ a el dho menor y tener buena noticia/ de lo que dho t^{o} debaxo del dho jura/mento y ques de edad de mas de tr^{a}/ a^{s} y que aunque es de todo del dho/ menor no por eso a dexado de decir/ verdad y no le tocan las de mas je/nerales y lo firmo =

Simon de/ madrigal [rubricado] X^{l} de mirez hortuño s^{o} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 130v–131r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 28

30 de enero de 1640. Escritura de María de Aguilar para que Francisco Santo sea aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] t^{o}

En la dha ciu^{d} de xaen en el dho/ dia mes y año el dho di de Santiago/ como curador del dho menor para/ la dha ynf^{on} pres^{to} por t^{o} a m^{a}/ de aguilar biuda de miguel frz/ santo madre del dho menor vz^{a} desta ciu^{d} a la coll^{on} de s^{to} yle/fonso de la qual fue recibido/ juram^{to} y ella lo hico en f^{a} de d^{o}// y prometio de decir verdad y siendo preg^{da}/ por la dha peticion y abiendosela ley/do yo el pre^{te} s^{o} de berbo ad berbum/ dixo que por aber conocido esta t^{a}/ en el dho su hixo la ynclinacion que/ tiene a ser pintor y ser arte de onrra y a/probechamy^{to} para los que salen/ oficiales del esta t^{o} y otras devo des/del dho su hixo an tratado con se/bastian mrz domedel vz^{o} desta ciu^{d}/ maestro del dho arte de que enseñe/ a el dho menor el dho arte por el tiem/po y en la forma y de la manera que/ se refiere en la dha peticion/ y asi le parece y t^{e} por cierto que sera/ de utilidad a esta t^{o} y a el dho me/nor su hixo de que se afetue el/ dho trato y concierto y se haga es/critura dello con las fuerças que/ conbengan lo que lo qual es la verdad/ por el juram^{to} que fh^{o} t^{e} y ques de/ edad de sesenta a^{s} y no firmo/ por que dixo no saber escribir =/

X^{l} de mirez hortuño s^{o} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 131r–131v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 30 de enero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 29

7 de febrero de 1640. Pedimento de Diego de Santiago para que Sebastián de Rada, alcalde mayor de Jaén, vea los autos de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] pedim^to^

en la ciu^d^ de xaen a siete dias del mes/ de febr^o^ de mill y seis^o^ y quarenta a^s^/ ante su mrd el l^do^ don sebastian de rra/da alcalde mayor desta ciu^d^ pareçio diego/ de Santiago procurador del menor// della en n^o^ y como curador ad liten/ de fran^co^ santo menor hixo de miguel/ fr^z^ santo y dixo que tiene dada bast^e^/ ynformacion de lo contenido en su pedi/mento pidio a su mrd la mande ver/ y probeer como t^e^ pedido y pidio jus^a^/ [En el margen: auto =] su mrd el dho alcalde m^or^ m^do^ que se le/ traigan los autos para los ber y probeer jus^a^/ y lo firmo =

Melchor de Rada [rubricado] ate my Xl de mirez hortuño s^o^ pu^co^ [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 131v–132r. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 7 de febrero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 30

7 de febrero de 1640. Aprobación de Sebastián de Rada, alcalde mayor de Jaén, a los autos de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez.

[En el margen:] <u>auto</u> =

En la dha ciu^d^ de xaen el dho dia siete de/ febr^o^ de mill y seis^o^ y quarenta a^s^ su mrd/ el l^do^ don sebastian de rada alcalde m^or^/ desta ciu^d^ abiendo visto estos autos e yn/formacion de utilidad dada por di de san/tiago pr^or^ del mm^o^ della e n^e^ y como curador/ de fr^co^ s^to^ menor = dixo quedaba y dio lic^a^/ poder y cumplida facultad qual de d^o^ se rrequie/re a el dho menor para que se averigue y al dho/ di de Santiago para que le averigue a que estara/ y asistira con el dho sebastian martinez/ domedel maestro del arte de pintura vz^o^ desta/ ciu^d^ y le serbira como aprendiz tiempo de seis/ años en lo tocante a el dho arte y cumplira to/do lo contenido en la pet^on^ que ba a el principio/ de la dha información o bersandose el dho/ sebastian martinez a enseñarle el/ dho arte de pintura al dho menor aten/to que consta serle probechoso y util/ a el suso dho la qual se haga y efetue/ y sobrello otorgen escritura batan/te pronto escribano con las condicio/nes fuerças y firmeças oblig^n^ de persona// y bienes poderio a las jus^as^ renunçiaciones/ de leyes y con las demas condiciones que/ para su balidacion se rrequieran y lo/ firmo =

Mrd don sebastian de rada [rubricado] ate my X^l^ de mirez hortuño s^o^ pu^co^ [rubricado]

D^es^ destos autos e ynf^on^ quatro re/ <u>y no mas de que doy fee</u>

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 132r–132v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 7 de febrero de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 31

21 de marzo de 1640. Contrato de Francisco Santo como aprendiz de Sebastián Martínez.

usando de la dha liçençia que de suso/ ba incorporada que nos los dhos/ di de Santiago en n^{e} y como curador del/ dho fran^{co} santo menor e yo de dho/ menor açeptamos y della usando/ y asimesmo yo la dha maria de aguilar/ abeisandonos como nos abeisamos/ nos los dhos menor y m^{a} de aguilar/ su madre y abeisando yo el dho di de/ Santiago a el dho menor de man/comun y abos de uno y cada uno de/nos de por si por el todo rrenuncian/do sigun quespresam^{te} r^{os} la ley de/ direbus reys debendi y el autentica/ pres^{ti} el codice de fide jusoribus/ y de beneficio de la dibis^{on} y escusion/y espensas como en ellas seg^{e}/ otrogamos y conocemos que e/fetuamos el dho trato y concierto/ y en conformidad del nos abeisa/mos nos los dhos m^{a} de aguilar/ y su hixo e yo el dho di de santiago/ aber si a el dho menor a que se/ cumplira lo contenido en el dho/ pedimento ques lo sig^{te} = que/ el dho fran^{co} santo a destar/ en casa del dho sebastian mrz/ y servirle como su aprendiz/ en todo lo tocante a el dho arte tiempo de seis años contados/ desde oy y a de ser por quenta y// cargo del suso dho dar a el dho me/nor de comer estando yo con sa/lud para poder trabaxar en quan/to a cama vestido y calçado a de/ ser a cargo de mi la dha m^{a} de agui/lar la qual le a de dar en mi casa/ ~~y en de~~ biniendose a dormir de noche/ a ella el dho mi hixo y le e de cu/rar de las enfermedades que du/rante el dho tiempo tuviere y si/ el dho sebastian martinez saliere/ fuera desta çiu^{d} a de dar el dho mi/ hixo cama que lleve aconpañando/ a el dho su maestro, y el bestido nece/sario porque se lo el suso dho e la/ dar la comida como dho es un fin/ de los dhos seis años abemos de dar/ y pagar a el dho sebastian marti/nez nos los dhos menor y m^{a} de agui/lar su madre debaxo de la dha/ mancomunidad cinquenta duca/dos por rracon de aber enseñado/ el dho arte de pintura a mi el dho/ menor = y en caso que yo el dho me/nor falte a la dha asistencia y ser/viçio de aprendiz pagaremos/ ambos madre y hixo a el dho sebas/tian mrz ya que por el fuere/ p^{te} a Jaen sin p^{so} a x s^{o} por cada año/ de los que asi faltare m s^{o}/ rreales o le e de dar de mi trabaxo/ y asistencia con el suso dho yo el/ dho menor otro tanto tiempo/ como ubiere hecho de fallas/ despues de cumplidos los dhos/ seis años por manera que// la que ubiere faltado dellas lo he/ de cumplir despues de los dhos seis/ años o abemos de dar por cada a/ño de los que ubiere faltado los/ dhos quinientos reales lo uno, o lo/ otro qual mas quisiere el dho ^{maestro} si la/ falta fuere de mas o menos de año, o a/ños sea de cumplir lo que fuere o/ pagar para tales que montare a el/ dho respeto de m s^{o} rreales por año/ y lo mesmo sea de entender y entien/de aunque le falta sea por casar/me yo el dho menor y por otra qual/quier causa = y con que yo el dho menor/ no e de pintar los días de fiesta/ ni el dho maestro me a de poder o/bligar ni apremiar a ello = y es de/claraçion que yo el dho menor e/ de acudir a los mandados que se/ ofrecieren a el dho mi maestro/ y a lo demas que fuere licito/ yo resto de haçer y para lo todo/ asi cumplir pagar y aber por fme/ obligamos nos los dhos m^{a} de/ aguilar y fr^{co} santo menor nr^{as}/ pers^{as} y bienes abidos y por a/ber e yo el dho di de santiago, o/bligo la pers^{a} y bienes de dho/ menor como dho es = e yo el dho/ sebastian mrz domedel que soy/ pres^{te} a lo suso dho, otrogo y co/nozco que lo açeto y me obligo/ de enseñar a el dho menor// el dho arte de pintura todo lo que/ yo pudiere enseñarle y el de aprender/ en los dhos seis años desde oy de ma/nera que en fin della sepa el dho arte/ y durante el dho tiempo le dare de comer/ dandole, la dha su madre lo demas/ que de suso va referido y para cum/plir y aber por fin lo que a mi toca/ obligo mi pers^{a} y bienes abidos y por/ aber y todos quatro, otorg^{tes} por lo

que a ca/da uno toca damos poder a qualesquier/ jus^as de su mag^d que a ello nos apremien/ como por s^a pasada en cosa juzgada/ r^o todas leyes en nr^o favor y las que pro/hibe la xeneral ren^on dellas e yo el dho/ menor por ser menor de v^te y cinco a^s/ y de edad de diez y siete juro por dios nr^o s^r/ y por una señal de cruz+ que hice con los de/dos de mi mano d^a de aber por firme lo con/tenido en esta escrit^a y no yr contra ello/ en tpo al s^a por mi menor edad ni por otra/ causa al s^o pena de perjuro y digo si juro / y amen en testimy^o de lo qual todos los otor/gantes otorgamos la pres^te y lo firmamos/ en el reg^o ezeto yo la suso dha que por no sa/ber escribir lo firmo un t^o en el reg^o ques fha es/ta carta en la dha ciu^d de xaen ante mi xpoval/ de mirez hortuño s^o del rey nr^o s^r pu^co y perpe/tuo del n^o della est^do en las casas de la morada/ de la dha m^a de aguilar a v^t y un dias del mes de/ m^co de mill y seis^o y q^ta a^s siendo tg^o ju^o de cafra/ lobaton y manuel gomez y r^o nunez vz^os de jaen/ e yo el dho s^o doy fe conozco a los otorg^tes = .../ end = …, el dho = y … maestro =

Di de santiago [rubricado] Sebastian martinez domedel [rubricado]
testigo ju^o de cafra lobaton [rubricado] francisco santo [rubricado]
Xl de mirez hortuño s^o pu^co [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 133r–134v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 21 de marzo de 1640.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 32

21 de marzo de 1640. Arrendamiento de Alonso de Cobaleda a Bernavé Ruiz.

[En el margen:] arr^to de al^o de co/baleda/ a q/ bernabe ruiz

Sepan quantos esta carta vieren/ como yo bernabe ruiz maestro del ofiçio e mo/lineria de açeite vz^o que soy en la coll^on de s^ta m^a/ en la calle del … greg^o doncel desta muy/ noble famosa e muy leal çiu^d de xaen otorgo/ y conozco que rreçibo arr^ta de al^o de cobaleda/ vz^o desta ciu^d que esta pres^te una guerta en el/ paso de … della linde con guerta/ de ju^o de bargas y guerta de doña m^a de ana/y a la qual rrecivo arr^ta por desde el dia/ de san miguel del mes de set^e del año pasado/ hasta ser cumplidos los dias de la vida de/ di perez domedel vz^o desta ciu^d por cuyo/ tp^o la t^e el dho al^o de cobaleda porque/ la propiedad della es del conv^to de monxas/ de s^ta ursula desta dha ciu^d que la tengo/ de tener y me aprovecha de los frutos della/ y quien yo quisiere esto porque me obligo de/ pagar de rrenta della en cada uno año del/ dho tp^o çiento y setenta y ocho rreales …/ de diez m^o pagados … sin … alg^o a el/ dho al^o de cobaleda … por el fuere/ p^te por el dia de san miguel del mes de set^e/ de cada uno año y mas dos cestas de cere/cas buenas de dar y de recibir y en estas/ en las casas de la morada del suso dho/ por el tpo de la cosecha de cada año/ que sera la primera paga de las cerecas/ la cosecha prim^a deste año de mil y seis^o/ quarenta y de los mrs el dia de san/ miguel de set^e prim^o deste dho año y de/ alli en adelante pagas sig^tes a los dhos/ placos hasta ser cumplido este a/rrendam^to pena de pagarlo con las/ costas de la cobr^a y rrecibo arr^ta la dha// guerta en la fha que dhas con las con/diciones sig^tes _____/
- primeram^te me obligo de pagar la dha/ renta sin esterelidad aunque en los fru/tos y es … de la dha guerta la aya/ por piedra me vea e cada fuego langosta/ falta de agua so sobra dellas e que suceda/ otro qualquier caso fortuyto un que/ sea de las no acostumbrados a venir ni/ suele dar

del cielo o de la tierra que todo/ lo tomo por mi quenta y rriesgo para no/ pedir descuento de la dha arrenta ni alegar/ la dha esterilidad sobre que rrenº la ley/ de la partida y las demas que dello tratan/ para no aprovecharme dellas quanto/ en esta rraçon _____/
- yten me obligo de labrar la dha guerta/ en cada uno año deste arrendamto de dos la/bores cada labor de una rrexa y cavar los/ pies de los arboles rregar y escamunxar de/ lo necesario con tpº y raçon pena de pagar/ el menos cabo demas quel dho alº de co/baleda es quien para ello fuere pte lo/ pueda mandar haçer a mi costa y por lo que cos/tase o antes de haçerlo fuere menester pª/ ellos se me pueda exar y execute con el juramto y/ declon de leyess que para ello fuere pte/ en que dexo y dijera la liquidacion exon y/ cobra de todo ello sin que sean necesario aton/ mora dilijencias algª_____/
- y se declara que las guertas que estan de la o/tra pte del arroyo que dan para el dho alº de/cobaleda y el a de coxer el fruto della dha/ ante este arrendamto y para lo asi cumplir/ pagar y aber por firme obligo mi persª y bie/nes abidos y por aber = e yo el dho alº de co/baleda que soy prester a lo susodho, otorgo/ y conozco que lo açeto y doy arrenta a el/ dho bernabe rruiz la dha guerta por el/ dho tpº de los dias de la vida del dho di/ perez domedel ques el tpº porque yo la/ tengo del dho convto de Sta ursula y/ por el dho precio de ciento y setª yo …// en cada un año de rrenta y como de suso/ se conte y me obligo a … arrto deste/ arrendamto en fª de drº y a su firmeca/ obligo mi persª y bienes abidos y por/ aber y anbos otorgtes cada uno por lo que/ el tº cada mes poder cumplido exº a/ qualesquier jusas de su magd para que/ nos apremien a lo asi cumplir como si/ los suso dhos … difª de juez compe/tente pasada en cosa juzgada y rrenos to/das leyes en nrº fabor y las que prohi/be la xeneral rrenon dellas en testmº/ dela qual otorgamos la prestª/ porque no sabemos escribir lo firmo/ a nrº rruego un tº en el rregº ques ffha/ esta carta en la dha ciud de xaen ante/ mi xpobal de mirez hortuño ssº/ del rrey nrº sr publico y perpetuo/ del numero della estando en mi/ escritorio a veinte y un dias del/ mes de mco de mill y seisº y quaren/ta aos siendo tgs miguel cobo y sebán/ mrz domedel y el dho di perez dome/del y clemente pª vzos jaen e yo/ el dicho escribano publico/ doy fee que conozco a los dichos/ otorgantes = bacundo = sebas/tian =

Sebastian Martinez Domedel [rubricado] ate my Xl de mirez hortuño sº puco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1513 (1640), ff. 127r–128r. Escribano Cristbal Mírez de Ortuño. Jaén, 21 de marzo de 1640.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 33

4 de abril de 1640. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Juan de Jesús de una casa en la collación de San Ildefosno, calle ...

[En el margen:] arto de sán mrez/ domedel/ a q/ Juº de Jesus

Sepan quantos esta carta vieren como yo/ Joan de Jesus de nación berberisco vzº a la/ collon de Sor Santo yleſº de la ciud de Jaen otor/go y conozco que recibo arenta de sebastian/ mrnez domedel vzº de la dha ciud una casa/ que … la dha collon calle de la … por/ tiempo de un año que a de corer desde/ el dia de Sor S Juº del mes de Junio priº deste/ año y me obº debe pagarlo qen su pª ubiera/ de renta della por el dho año cien en rea/les en esta dha ciud de xaen e la … sin/ pleyto alguno treinta y tres reales adelan/tados para que se repare la dha casa y lo/ restantes fin

de cada quatro meses la/ terçia parte pena delos pagar por bia/ exª y con la costas de la cobrª y a ello obº/ mi persona y bs avidos y por aver voy y doy/ e otorgo de cunplidos xº a quales qr/ Jusas de su magd ate quien esta carta/ fuere preda para que me apremien a lo/ asi cumplir como por s sª pasada en cosa/ juzgada e renº todas las leyes en mi favor/ e la del derº Jeneral y declaro en persª/ libre y por no saber escribir ogue a un tº/ por mi lo fº que es fhª y otorgada esta carta/ en la dha ciud de Xaen ante lorº Carvajal/ sº puco della a quatro diás del mes de abril/ de mill y seiscinº y quarenta años sien/do tgo xal de padilla y pº de palma due/ñas y frco de castº horozco al otorge

Pº de palma dueñas [rubricado] ante my Lorº carbajal sº puco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), f. 133r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 4 de abril de 1640.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 34

12 de mayo de 1640. Testamento de Dª Inés de Chincoya, suegra de Sebastián Martínez Domedel.

[En el margen:] Testamto de doña/ ynes de chincoya

En el nombre de dios amen notorio sea a los/ que la prests bieren como yo doña ynes de chin/coya viuda del licenciado pedro gonçalez/ de horozco estando enferma y en mi buena/ memoria creyendo como frmemte creo/ en el misio de la santisima trd y en todo/ aquello q tiene y cree la santa ygª de roma/ debaxo de cuya fe y creençia e vivido/ y protesto bibir y morir como catolica/ cristiana a llevando por mi guia y abogada/ a nrª sª la birxen mª concebida sin pe/cado orixal y por intercesores a todos los/ santos y santas de la corte del cielo/ otorgo y conozco q hago mi testamto d la/ mamera siguiente _____/
- primeramte ofrezco mi anima a dios nro sr/ que la crio y redimio por su preciosa san/gre pasion y muerte y les supco la quiera/ perdonar y le abra su sª gloria_____/
- y quando sea fallecidamº mi cuerpo sea/ sepultado en la iglesia de sr santo ylle/fonso desta ciud de jaen en la sepoltura/ que alli tengo, o en la iglesia mayor des/ta dha ciud de a donde soy parochiana/ en la sepoltura donde esta eterado el/ dho mi marido a voluntad de mis al/baceas elejir la una u otra y aquello/ se cumpla y vengan a mi entiero los cle/rigos de la parochia y cumplimº a doçe/ capellanes y el demas acomañamto/ o por lo dhos mis albaceas a cuya dis/pusicion dexo los oficios y ofrenda/ y lo demas o fuere necesario y lo que/ acordaren se cumpla como sta que fue/ra especificado _____/
- mando que el dia q fallezca si fuere ora//y sino, otro sigte se digan por mi anima qua/tro misas en el altar de la yndulxª de/ la iglesia mor se pague la limosna dellas/ mando se digan por el anima del dho mi/ marido seis misas y por las animas de/ gaspar frco de horozco y de doña catª de horozco/ mis hixos otras seis misas. y por las ani/mas de alº de chincoya y luisa cobos …/ mis padres seys misas y por mi anima y/ animas de de purgº e inencion y personas/ de cargo ciento y veynte y ocho misas que/ por todas son ciento y cinquenta misas/ las quales se digan la quarta baxa/das las de anima en la parochia ygª/ del sr s lorencio y las demas en los/ conventos de frailes desta ciud a dis/pusicion de mis albaceas …/ dellas paradas aun mas que a o/tros y hacerlas … que las pare/ciere con que se den a ygas al convto de/ la merced y se pague la limosna acos/tumbrada _____/

- declaro que se traxo dispensacion para/ que doña catª de horozco mi hixa casase/ con frco santo su primo y no tuvo efe/to porque se estendio no aber sido cierta/ la narativa que se hico a su santidad/ y no fue con mi voluntad la dha na/rativa ni de la dha mi hixa si no de pte/ del dho frco santo y lo que costo la dis/pensacion la pago pº mrz de qca su pre/ quiero y es mi voluntad que se vea y es a/ mi en el caso por personas doctas y que lo/ entiendan y si yo debiere pagaros a satisfa/cen algo dello se haga de mi hazda porque/ con esto discargo mi conciencia en lo/ que soy obligada y nos mas _____/
- y para cumplir mis testamto nombro por/ mis albaceas a sebastian mrz dome/del mi yerno y a la dha doña catª de horoz//co mi hixa a los quales y cada uno ynsuli/dun doy pr cumpdo el que es necesº para q van/ de mis bis los que les pareciere y cumplan/ todo lo referido sobre que el so cargo la conzª/ y cumpdo y pagado esto que yo mdo por este mi testa/mento el re que quedare y fincare de todos/ mis bis muebles y rayces deros y aciones y que/ en qualqr mª me pertenezca mdo q los aya/ y erede la dha doña catª de horozco mi/ hixa y del dho Ldo pº de horozco mi ma/rido de a el qual ynstituyo por mi lixma y/ universal dhos todos ellos _____/
- y reboco y anulo y doy por ningos y de nin/gun valor ni efeto todos qer testamos mas/ codicilios y legados que aya fho hasta oy/ por escrito o de palabra pª q ningº dellos/ balga salvo este el qual mdo se cum/pla y exe y lo doy por todo como …/ y por qto se escribe i otorgue a un … por mi lo/ firme … fha e otorgada esta carta en la/ dha ciud de xaen ante Lº Carvajal sº puco della/ esdo en las casas de mi morada doce dias/ del mes de mayo de mill y seyscienº y/ quarenta anº siendo tos el Ldo don alº cos/me agumada ballexo y frco sanro y alº/ de bilches vzos de jaen e yo les doy fee conozco/ a la dha otorgante

tº el Ldo Alº Ahumada Vallejo [rubricado] ate my Lorº carbajal sº puco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 209r–210r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 12 de mayo de 1640.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 35

13 de mayo de 1640. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Juan Navarro, en la collación de San Ildefonso, calle la Tercia.

[En el margen:] arto de san mrtnez do/medel/ a q/ Juº nabaro

Sepan quantos esta carta vieren como yo/ Joan nabaro aguador de nacion berberisco/ vº a la collacon de sor santo ylefonso dela/ ciud de jaen otorgo y conozco que recibo arta/ de sebastian mtrez domedel vº de la dha/ ciudad una casa en la dha collacion en/ la calle de la tercia por tiempo de un año/ que a de contarse desde el dia de Sr S Juº/ del mes de junio prº deste año y me obº/ debo pagar a quien su pª ubiere de rta/ noventa y nuebe reales en esta dha/ ciudad de xaen e la … sin pº/ algunos fin de cada quatro meses la/ tercia parte pena de los pagar por/ viaje … y con las cossas de la/ cobrª y a ello obligo mi persª y es avi/dos y para ver y doy e otorgo por cumplido/ exº a quales qer jusªs de su magd ate/ quien esta carta fuere presª para/ que me apremien a lo asi cumplir/ como si fuese por s sª di fª de juez/ con pº pasada en cosa juzgada e renº/ todas leyes a mi fabor y la del derº Jenal/ e rogue a un tº por mi lo fº q es fho e otorgda/ esta carta en la dha ciud de jaen ante lorº/ Carvajal sº puco della a trece dº del mes/ de mayo de mil y

seis cienº y quarenta/ años siendo tº Juº guillen y di de agreda/ y frco de castº horozco vº en jaen e yo el sº/ doy fee q conozco e otorgo _____

tº franco de Castillo [rubricado] ante Lorenzo de Carvajal esº puco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), f. 210v. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 13 de mayo de 1640.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 36

5 de diciembre de 1640. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Diego Pérez de Vilches de una casa en la collación de San Ildefonso, en la calle del Rastro.

[En el margen:] arto de san mrtnez/ domedel/ a q/ diego bilches

Sepan quantos esta carta vieren como yo/ diego perez de bilches vº a la collon de sta ma de/ la ciudad de Jaen otorgo y conozco que recibo/ arenta de sebastian mrez domedel vº/ dela dha ciud una casa q tiene en la collon/ de sor santo ylefonso calle del rastro/ linde con las casas del sor san antº de padua/ por tiempo de dos as que an de corer des/de el dia de sor s juº del mes de junio prº/ en el año de seis cienº y quarenta y uno/ y me obligo debo pagar o a quien su pa/ ubiere de renta en cada un año/ nuebe ducados en esta dha ciud de jaen/ e la … sin pto algª a fin de cada/ quatro meses la terª pte pena de los/ pagar por via lxª y con las cosas delª/ cobrª en la qual dha casa a de bibir// maria de nabarrete viuda de Juº de …/ y quien ella quisiere y si mas tiempo del /fferido bibiere en ella pagare cada/ año al respeto y para la cobrª …/ escrivª s vd de la qual se me pueda exar y car/ por la dha renta y con su Juramto y de/clarón o de … su pº ubieren que lo difiero/ sin que sea necesº otra pª algª y pª lo cum/plir obligo mi perssª y bs avidos y por aver/ y doy otorgo por cumpdo exº aquales qer jusas/ de su magd ate qn esta carta fuere pres pª que/ me apen a lo asi cumplir como por sª pasada/ y cosa juzgada y rº todas leyes en mi favor/ y la del derº algº y por dhos le escribi y otogue/ a un tº por mi lo firmo en la fha en la dha ciud/ de Jaen ante Lorº carbajal sº puco della cinco/ diª del mes de dizº de mil y seiscintº y quaren/ta anº siendo tgº don bard Jurado y a Lº/ callejón y andres de rojas vzº de jaen e yo/ el sº doy fe que conozco el otorgte

ante my Lorº carvajal es puco [rubricado] Andres de torres rojas [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1443 (1639–1640), ff. 359 v–360r. Escribano Lorenzo Carvajal. Jaén, 5 de diciembre de 1640.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 37

23 de agosto de 1641. Partida de bautismo de Bartolomé Martínez Domedel.

[En el margen:] Bartolome

en la iglesia Parrochial del S^or^ San Ildefonso de jaen en bentitres/ dias del mes de Agosto de mil y seisçientos y quarenta y un años/ yo El l^do^ Sebastian Bonilla de Leon cura de la dha iglesia bapti/çe a Bartolome hijo de Bartolome Martinez y de Maria do/medel fueron sus padrinos Gaspar sanchez caballero y fran/cisca de torres su muger a los quales avise el parentesco. Naçio/ a diez y siete del dho mes y año -

El L^do^ Sebastian Bonilla de Leon cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 13 (1639–1648), f. 75v. Jaén, 23 de agosto de 1641.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 38

26 de diciembre de 1641. Partida de defunción de Inés Chincoya.

[En el margen:] nº 53

dª ynes de chincoya viuda del lic^do^ Orozco Beçina desta ciudad a esta Parrochia se enterro/ en esta Santa Yglesia en 26 de diciembre de 1641 Años otorgo su testam^to^/ con que murio ante Joan de carvaxal ssº p^co^ en 12 de Mayo de 1640 por el qual/ se mando enterrar en esta dicha Santa Yglesia y que en ella el dia de su entierro se/ le diesen dos Misas cantadas y officios de difuntos cuerpo presente y por su ultima/ se digesen 4 Misas en el altar de la indulgencia de esta Santa Yglesia y mas por/ su Alma 126 Misas y por el alma del dicho su Marido 6 Misas y por las de/ Gaspar fran^co^ y dª catalina Orozco sus hijos 6 Misas y por las Almas de Alonso/ de Chincoya y de luisa covo seis Misas que por todas son 150 Misas el quarto/ de todas que son 41 Misas las quatro de ellas de Anima en esta Santa Yglesia/ y las demas restantes en los Conventos de frailes de esta ciudad a disposiçion/ de sus Albaceas El cumplimiento es el siguiente =

Misas de Anima 4=	Misas de los officios=
- Abril -	
frª = 29 Alº …	febº 1642 = frª = 4 El liº Vera
29 xpbal de cardenas	SM Fuente
29 alº de alcazar	
30 alº de alcazar	

========== Misas testamentales ==========

41

- Agostº -	30
… 2 ...	Libraronse de este testam^to^ treinta
… 3 …	Misas al liº Baltasar de minguixera

… 22 …	Prior de torrequebradilla ay carta de pago
23 Alº Lombrada	En Abril de 1642 =
24 Alº Lombrada	
25 Alº Lombrada	
==========	==========

Estado q faltan Cinq[ta] … misas en/ los … que señalaron los albaceas/ esta cumplido enterrose _

AHDJ: Sagrario, Libro de Defunciones, s/nº (1638–1644), f. 504. Jaén, 26 de diciembre de 1641.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 39

12 de abril de 1644. Partida de bautismo de Francisco Antonio Martínez Orozco.

[En el margen:] Fran[co] Ant[o]

En doce dias del mes de abril de mill y seiscientos y quarenta/ y quatro as yo el lic[do] Diego martinez de alcaraçar cura/ desta iglesia del S[r] San yllifonso desta ciudad de/ Jaen Baptice a fran[co] Ant[o] hijo de Sebastian Martinez/ domedel y de doña Cat[a] horozco su muger y señalaron/ por compadre al ~~S[r]~~ Don domingo pasano abad de la fuen/ S[ta] y can[o] de la s[ta] iglesia de Jaen nacio a nueve de dho/ mes y año =

el Ldo. Diego Mrz de Alcazar, cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 13 (1639–1648), f. 157. Jaén, 12 de abril de 1644.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 40

15 de abril de 1646. Arrendamiento de Sebastián Martínez Domedel a Diego del Campo de una haza de tierra.

[En el margen:] arr[to] de Sebastian/ martinez dome/del =/ a q/ - diego del campo

Sepan quantos ess[ta] carta vieren como/ yo diego del campo vz[º] que soi desta ciu[d] de Xaen a la colla/çion de san Ylefonsso calle la tosquilla otorgo y co/nozco que rrecivo a rrenta de sebastian martinez/ domedel vz[º] della una haça de tierra calma en lass/ Peñuelas de Pedro silvar, que la propiedad della es/ la capellania que posee al[º] de oviedo que alinda/ con la beata de madrigal y de la santisima trinidad/ la qual rrecibo en el dho para la senbrar y me a/provechar de los frutos della tiempo de dos años que/ an de correr y contarse desde el dia de nuestra ss[ra] del/ mes de ag[to] del año pass[do] de mill y seiscientos y qua/renta y cinco hasta ser cumplidos esto porque/ me obligo dele pagar de rrenta della en cada/ un año a el dho sebastian martinez o a quien su poder/ obiere en qualquier manera diez ducados de la moneda/ rreal pagados en esta dha ciu[d] de Xaen

llanamente/ y sin pleito alguno por los dias de nuestra señora/ del mes de ag^to de cada uno año que la primera paga que/ tengo de haçer a de ser el dia de nuestra ss^a de ag^to Primera/ venidera en este presente año y luego las demas a los/ dhos plaços enteramente sin poder pedir baxa ni/ discuento alguno por rraçon de esterelidad aunque/ La aya notoria Piedras Granizo Pulgon Langosta … / ffalta de agua o sobra della u otro qualquiercasso/ fortuito del uso de la tierra acostumbrado a suçe/dernos porque todo lo rrenuncio y la lei de la par/tida que trata de las esterilidades para no me a/provechar de ninguna ni alguna dellas y si lo hizie/re no me valga en xuicio ni fuerza y los pagare como dho es/o con la ex^on y costas del acobranza dela da una paga/ y para que cumpliere y pagare obligo mi// persona y bienes muebles y rraiçes avi/dos y por aver = e yo el dho sevastian martiz dome/del vz^o que soi desta dha ciu^d de Xaen otorgo que/ açeto essta ess^a y su otoryam^te quanto es en mi fabor/ y doi en el dho arrendam^to a el dho diego del campo/ la dha haça del uso declarada y alindada por el/ dho tiempo y precio de maravedis que en esta ess^a se/ contiene y me obligo a el sancamiento della en vas/tante forma de dr^o y anbas partes la da una por/ lo que va obligado yo el dho sevastian martiz obli/go mi persona y bienes abidos y por aber damos/ poder cumplido ex^o a todas y quales quier justiçias y/ jueçes de su mag^d que nos apremien a el cumplim^to/ y paga de lo que dho es bien ansi como si fuese o ubie/se pass^do perss^a difinitiva de juez competente da/da y pass^da en autoridad de cosa juzgada en guar/da de lo qual rrenunçiamos todas leyes fueros/ y dr^os de nuestro favor y la g^l y dr^os della/ en testim^o de lo qual otorgamos esta carta que ess/ f^a y otorgada en esta dha ciu^d de Xaen ate andres sa/lido olmedo de la parra ess^no del rrei nuestro señor/ Pu^co perpetuo del num^o della a quince dias del mes de abril de mill y seis çientos y qua/renta y seis años siendo testigos a su otorga/miento Ju^o de torres, y Luis delgado, Polan/co y Juan de las heras, vecinos en esta dha/ ciu^d de Xaen e yo el dho escribano doi fee/ que conozco a los dhos otorgantes el que de/ ello supo escribir lo firmo y por el que/ dixo no saber un t^o a su rruego =

T^o Ju^o de torres [rubricado] Sebastian martinez domedel [rubricado]
ante mi ess^o pu^co del rey doi ffee ate my Andres salido olmedo scri^o pu^co [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1457 (1646–1647), ff. 178r–178v. Escribano Andrés Salido. Jaén, 15 de abril de 1646.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 41

10 de mayo de 1647. Bartolomé Martínez recibe 414 reales por diecinueve cuadros de diferentes pinturas y cuatro tiempos pequeños.

[En el margen:] obligacion de/ bar^me marti/nez =/ a q/ ffran^co mrz made/zuelo y q… =

Sepan quantos esta carta vieren como/ yo fran^co martinez madrezuelo como principal/ vz^o que soi de la vil^a de Siles estando a el Pre^te en esta/ ciu^d de Xaen = e yo marcos de herrera como su/ fiador y principal pagador vz^o que soi desta/ ciu^d de Xaen anbos a dos xuntos y de mancomun y a/bos de uno y cada uno de nosotros por si e por el/ todo rrenunçiando segun que espresam^te rrenun/çiamos la lei de duovus rres de vendi y el auten/tica presente quodice de fide xusorivus y el be/nefiçio dela divis^on excursion y espensas todas/ las demas leyes fueros y dr^os que son y hablan/ en rraçon de la mancomunidad como en ellas se con/tiene otorgamos y conoçemos que debemos y noss/ obligamos de pagar a bar^me martinez el viexo/ Pintor, quatroçientos y catorce

rreales, los/ quales son del preçio de diez y nuebe quadros de/ diferentes pinturas, y quatro tiempos, peque/ños que monto todo la dha cantidad y de lo que pro/çede esta deuda me doi por bien contento y rreal/mente entregados a nuestra voluntad sobre que/ rrenunçiamos la ecepçion de la no numerata Pe/cunia de la cosa no vista ni rrecibida leyes de/ entrega prueba de la paga como en ellas se con/tiene los quales dhos, quatroçientos y catorçe/ rreales prometemos y nos ubligamos de se loss/ pagare en esta dha çiu^{d} de Xaen llanamente y sin/ pleito alguno el dia fin de mes de setiembre Pri/mero que vezna en este pre^{te} ano Pena de los pagar/ mas diez rr^{ss} de salario al mensaxero que fue/re desta çiu^{d} a la dha vil^{a} de Siles a la dha cobrança/ en cada un dia de los que se ocupare con los de la/ yda y vuelta por los quales se nos a de/ poder executar como por los mrs del prin/çipal y para que ansi lo cumplieremos y pa/garemos obligamos nuestras personas y bienes/ abidos y por aber , damos y otorgamos poder/ cumplido ex^{o} a las justicias de su mag^{d} especial// yo el dho Principal lo doi y otorgo a las justiçias/ y jueçes desta çiu^{d} de Xaen aqui o fuero y juriss^{on} me/ someto con mi persona y bienes rrenunçian/do segun que expresam^{te} rrenu^{os} mi propio/ fuero y juriss^{on} domiçilio y vecindad de la dha vil^{a}/ de siles do soi veçino y domiciliario y otro qual/quier fuero o xurisdiçion que ganare y tuviere/ y la lei si convenerit de jurisdiçion e omniun xu/dicum y la nueva prematica de las sumisio/nes y della raçion dellas, Para que dhas justi/çias nos apremien a el cumplim^{to} de lo que dho ex/ vieran si como si fuese o ubiese pass^{do} por ss^{a} defini/tiva de juez competente dada y pasada/ en autoridad de cosa juzgada en guarda de lo/ qual rrenunçiamos todas leyes de nuestro fa/vor y la g^{l} y dr^{os} della = en testim^{o} delo qual/ otorgue esta carta que es fr^{a} y otorgada en esta dha/ çiu^{d} de Xaen ante andres salido olmedo de la Parra/ ess^{no} del rrei nuestro s^{r} pu^{co} y perpetuo del num^{o} de/ ella estando en su esciptorio a diez dias del mes de/ mayo de mill y seis çientos y quarenta y sie/te años siendo testigos a su otorgam^{to} juan de torres/ cuenca y x^{bl} de quesada y fran^{co} sanchez ve/çinos en esta dha çiu^{d} de Xaen e yo el dho ess^{no}doi fee/ que conozco a los dhos otorgantes el que delloss/ supo escribir lo firmo y por el que dixo no sa/ver escribir rroga a uno de los dhos testigos por/ el lo firme = tr^{do} = b = no vala =

fran^{co} mrz madrecuela [rubricado] Ju^{o} de tores cuenca [rubricado] Don Xb^{l} de q^{da} [rubricado]
ate my andres salido olmedo scri^{no} pu^{co} doi ffee [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1457 (1646–1647), ff. 226r–226v. Escribano Andrés Salido. Jaén, 10 de mayo de 1647.

López Molina, 1999; López Molina, 2005.

DOCUMENTO Nº 42

27 de mayo de 1647. Partida de bautismo de Pedro Martínez Orozco.

[En el margen:] pedro

En beynte y siete dias del mes de mayo de mill y seis cientos/ y quarenta y siete a^{s} yo ell l^{do} Diego martinez de alcaçar/ cura desta yglesia del S^{r} S yllifonso desta ciudad de/ Jaen baptice a pedro hijo de sebastian martinez domedel/ y de doña Cat^{a} de horozco su muger los quales nombraron por su compadre a bar^{e} martinez al qual adverti el parentesco/ espiritual nacio a beynte y dos del dho mes y año y lo firmo/ fecho ut supra

Llicen^{do} Diego mrz de alcaçar cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 13 (1639–1648), fol. 254v. Jaén, 27 de mayo de 1647.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 43

5 de agosto de 1649. Enterga del testamento y última voluntad de Francisco del Castillo Orozco al escribano público Juan de Oviedo, para que sea abierto tras su fallecimiento.

En la ciu[d] de Jaen a zinco dias del mes de ag[to]/ de mil y seis[º] y q[ta] y nuebe a[s] ante mi el escriv[º] pu[co]/ y t[os] infrascritos par[º] fran[co] del casl[º]/ orozco vz[º] y jur[do] dela dha ciu[d] a quien doy fe/ conozco, i de bernave del cast[º] y de m[ª]/ de orozco y dio y entrego a mi el dho s[º] este/ ynstrumento y mi scritos de q[e] dijo ser/ su testam[to] y ultima voluntad y que va/ escrito en treze foxas en todo su parte/ que en el deja ordenada su alma y su/pultura do en testar de albaceas y eredero/ y quiere y es su volunt[d] que valga por/ qal su testam[to] y no se abra ni publique as/ta ser difunto y pasado de esta pres[te] vida/ y revoca y anula y doi por ningunos todos y/ q[es] otros testamentos mandas codices y re/pados q haya st[º] antes de este en espezial re/bocados testamentos q[e] otorgo zerados y /seld[o] digo Ju[º] de Ju[º] de carbaj[al] vz[º] del num[º]/ ciu[d] y por q[to] yo otorgo este testam[to] y otro dela/ mesma forma y a la letra que este y aquel sen/tienda ser todo una mesma cosa y un mis/mo testam[to] porque el uno queda en poder/ de mi el pres[te] sc[º] y el otro en poder del dho otorg[te]/ y el que prim[º] pareziere delos dos bien acondi/cionados se abra y publiq y ponga en este s[º] y el otro/ que es con el que se queda el dho otorg[te] a destar en/ poder del eredero p[ª] q[e] se cumpla mas bien lo q[e]/ manda a lo q[e] fueron tg[o] m[or] grrs y luis lopez ju[º] par/tal seb[an] de mesa jusepe muñoz p[º] hortuño y b[e] de la orta vz[os]

Pedro hortuño de cespedes [rubricado] Bartomole de la orta [rubricado]
Jose muñoz [rubricado] m[or] grrs de morales [rubricado] Luis lopez [rubricado]

Yo diego de obiedo escriv[º] del rei nro s[r] pu[o] perpetuo del num[o] desta ciu[d] de Jaen pres[te]/ fui en conocer los testigos al otorgante en la dha ciu[d]

Diego de obiedo escri pu[o] [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 80r. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 44

5 de agosto de 1649. Testamento de Francisco del Castillo Orozco.

Yndeynomine amen = Sepan q[tos] esta carta vieren como/ yo fran[co] del castillo horozco hijo lejitimo y natural/ de vernave del castillo y de maria de horozco vz[os] y Jurado/ soi en esta ciu[d] de xaen estan sano del cuerpo y de la vo/luntad y en mi buen Juicio Memoria y entendimiento

na/tural tal qual nro s^{r} fue servido de me dar creyendo/ como firmemente creo en el misterio de la ss^{ma} Tri/nidad q es dios padre hixo y espiritu santo tres perso/nas y un solo Dios Verdadero y en todo lo demas q/ tiene y cree la ss^{ta} m^{e} Yglesia Romana otorgo y conozco/ q hago y ordeno este mi testam^{to} y postrimera volun/tad en la forma y manerea sig^{te} _____/
- Primera^{te} offrezco Mi anima a dios nro s^{or} q la/ crio y Redimio por su preçiosa sangre muerte y pasion y/ supp^{co} la pueda perdonar y llevar a su eterna gloria _____/
- y mando q cada q de mi … mi cuer/po sea sepultado en nuestra s^{a} de la capp^{a} de Jaen la parro/chial de s^{or} San Ylefonsso de esta dha ciu^{d} en la sepoltura/ … rrica q alli tengo q esta desde la pila del agua/ vendita al altar de nuestra s^{a} de la paz _____/
- Y Mando q vengan a mi enterrami^{to} y aconpaña//miento de mi cuerpo la cruz^{+} y doce clerigos de la dha/ Parrochia de s^{r} san ylefonsso donde soi Parrochiano/ y mando se les de por la offrenda de la dha yglesia dos duca/dos por el di^{o} de dha ofrenda y solar dha mi sepoltura/ y se les de a los clerigos la cera y limosna acostumbrada _____/
- Y Mando a todas las iglesias hordenes y ermitas/ de esta ciudad a cada una dellas con las del campo acos/tunvradas dos mrs y a la otra de la yg^{a} m^{or} seis R^{l} por una/ vez por ganar sus perdones _____/
- Y Mando q el dia q yo muera los dhos clerigos me/ digan misa y vigilia y officios cumplidos y sepa que la limos/na acostumbrada _____/
- y mando q el dia q yo muera y sino otro sig^{te} se digan/ por mi anima dos misas en san ylefonso y dos en san fran^{co}/ y dos en santa maria y dos en san andres y dos en santo/ domingo todas de anima en los altares privilexiados/ de dhas yglesias _____/
- y Mando q se digan por mi anima quatrocientas/ misas de lo q Recare la yglesia las quales se digan en dha/ Parrochia de S^{or} San ylefonsso donde me mando …/ y se pague la … conforme al modo a este …/pado las quales encargo al prior de dha parochia/ o coletor della haga se me digan …/ … _____//
- y mando vengan a mi enterramiento la coffradia/ de nra s^{a} de la capp^{a} la de santa ana la de san acacio/ y las de nuestra s^{a} de la soledad y las demas coffradias de/ donde soi hermano cofrade _/
- y Mando se digan por las animas de mi padre/ e madre y hermanos quinçe misas y se pague la dha limosna _____/
- y Mando por las animas de mis tios y tias a/buelos otros diez misas y se pague su limosna ___/
- y Mando por las animas de las personas q me tuvieren/ odio y enemistad cinco misas _____/
- y ansimismo mando por las animas de las personas/ q me tuvieren buena voluntad otras cinco misas _____/
- y mando por las animas de las personas a q tuviere/ algun cargo y de las penitencias mal cumplidas cinco/ misas = y ansimismo Mando por las animas/ de pulgatorio otras cinco misas las quales dhas/ misas las demas al cuia declaradas mando/ se digan en dha Parrochia de s^{r} san ylefonso y se / pague su limosna conforme al dho modo _____/
- y Mando a el Capitan Melchor Gutierrez de morales/ … // negro y unos calcones y una rropilla con su mismo/ todo negro y de los q yo tenga = y ansimismo mando/ dos camisas de tiraduo de las q tengo las del/ susodho quisiere escoxer _____/
- y Mando a Pedro de mirez se le de un … de/ paño frailesco y unos calçones de esta … frailesca/ y una rropilla desta … frailesca q yo tengo y doy/ camisas de las q yo tengo hechas de tiradiço _____/
- y Mando a Jusepe su hixo del dho p^{o} de mirez dos ca/misas los quales viven en la calle de Jorge morales _____/
- y mando a Doña Juana de mirez hixa de Don/ Juan de mirez Unas Prendas q su tia Doña Luçiana/ de mirez me enpeño en ocho ducados = las quales/ son un San Ju^{o} de oro pequeño y dos surtixitas de oro/ pequeñas con sus doctes con q si en algun tiempo/ la dha doña luciana le

diere y pagare a la dha doña/ Juana los dhos ocho ducados a de ser obligada a vender/selas y al tpo q las llevase por mi fin y muerte de carta/ de pago del Recivo de dhas prendas _____/
- y Mando …/ del dho don Juº de mirez q … R[l] …/ … a Dios por … _____/
- y mando …// del dho don Juº de mirez q es la menor un espejo gran/de q yo tengo y una pieça de tiradiço de nueve a diez/ varas de las q yo tengo lo qual se le de luego como yo muera/ porq ruegue a dios por mi anima de las quales dhas erma/nas se a de tomar R[vo] de dho dinº y bienes q asi les m[do]/ luego q los Reçivan _____/
- y mando a la muger de salvador de la puerta/ q se dice fulana de xerez q reside en la ciu[d] de Ubeda/ doce R[l] de los quales a de dar Recivo _____/
- y mando A D[a] catalina de horozco mi prima biuda mug[r]/ q fue de xpal de padilla v[te] y quatro desta ciu[d] Una/ guerta q tengo en el pago de pedro molina q lo q a/ le mando es el pedaço q era de su abuela q alinda/ con Don xpal alferez de Vilches y el rio y otra guer/ta mia q me queda alli lo qual save el pedazo q es y/ por donde va la linde fran[co] salido = y mas le m[do] a la/ dha D[a] Catalina de horozco un censo de ducientos/ y veinte ducados q tengo q el patronato de Juº/ de gamez … la dha doña cat[a] dho su ma/rido me vendieron lo qual le mandos mi q …/ mis bienes a ningun … obligados de los dhos/ … _____//
- y mando a Doña ynes de horozco viuda de fer[do]/ de Vilches una casa en la calle salido q alinda/ con doña ysabel del salto y con casa de los herederos/ de don xpal de monroy las quales le mando cumpliendo/ con la voluntad de fran[ca] de aranda mi tia conforme/ a su testamento y sin q dar yo obligado a ningun saneam[to] _____/
- y mando a theresa de horozco q vive junto al cañuelo/ de la puerta granada se le den luego q yo muera diez di[os]/ de los quales a de dar Reçivo _____/
- y mando a dos hixas de ana muñoz q son nietas/ de Villar el sastre q vivio en la carera desta dha/ ciudad duçientos ducados ciento a cada una dellas con q/ si muriere la una dha otra se le cumpla su … a de lo/ demas sea y puede por eredera la otra y si amvas murie/ren lo ereden sus hermanos los quales dhos duçientos du[os]/ en el … q nos amonestado tienen edad p[a] poderes/ R[vir] se pongan en guardador y an de entrar de nin/guna manera fruto no Renta de dha cantidad en su abue/la porq del padre q se llama maria de tores _____/
- y mando a doña … de la cruz[+] q esta en mi casa qua/tro ducados en cada uno año de los dias de su vida los/ quales yre de la casa q … mejor se pareciere con q/ elexida en … pueda … por q de la/ …// los quales se le den sin q ninguno de mis herederos/ se lo pueda estorvar _____/
[En en el margen: don xpobal =] - y por quanto es mi voluntad de hacer ua capella/nia como por la press[te] la hago p[a] despues de mis dias/ y medio año despues la qual cargo ynpongo y situo/ sobre una guerta q tengo en la vega de los morales/ q alinda con haça de Juº de martos cordonero/ y con el aquia de candelevrax[e] = y sobre un olivar/ en la cañada de la peña de la çelada q alinda con/ olivar de Don xpal verio de salaçar y con el camino/ q va al pocuelo del rancho = y sobre otro olivar/ en la cuesta de Valdeparayso q alinda con olivar/ de fran[co] de alarcon Jurado y haça de don Juº cuello/ de contreras y los hornillos del yeso = y sobre una casa/ ~~de esta~~ en la calle hurtado desta dha ciu[d] q alinda/ con casa de don alonso de quesada monRoy y casa/ de don xpal de covaleda nicuesa y con otra casa/ q tengo en la calle ancha deesta dha ciu[d] con la qual/ dha casa alinda … corrales = y sobre una/ haça q tengo en el pago de la salovreja deesta/ dha ciudad q alinda con haça de Don nicolas/ de la … canº de la s s[ta] ygl[a] catedral deesta dha// ciudad y con el camino q va a los telares y …/ … sobre otra haça en el valle de cinco fane/gas media deuda q alinda con haça de los he/rederos de Don Luis palomino y con haça de la favrica/ del s[or] Santiago deesta dha ciudad = de los quales/ dhos vienes q son mios propios y estan libres de zenso/ carga ni poder alguna hago y instituio la dha capp[a]/ con carga y obligacion de q el capellan o capellanes q a ellas/ nonvrare por este mi testam[to] me hagan decir y digan en/ cada una semana de las del año tres misas Reçadas/ con responsso sobre mi sepultura = y p[a] se

servir la dha capella/nia y goçar de los frutos de los vienes arriva declarados mando/ y es mi voluntad q sea el primero capellan della el hixo/ varon maior de xpal de aranda valençuela vzº/ deesta dha ciud q vive en la calle de don Juan de Soria/ Vera canonigo q fue de la santa ygª de Baeza q baja/ de la calle maestra vaxa por el … a san Barme = y/ despues de sus dias de la bida dexo y nonvro por capellan/ a un hixo de doña maria de aranda Valençuela/ mugr lijitima de Juº Rus y arcos q no tiene/ otro hixo y despues de los dias de la vida del/ suso dho que soy es mi voluntad q entre a ser/… de la dha capª sea capn della el presente/ … fuere … q a la racon …// de qualquiera de las Racones q fueren y parien/tes = _____/
[En el Margen: el ldo Pº de bilches] - y por quanto es mi voluntad de hazer otra segun/da capellania para despues de mis dias y me dio año/ despues lo qual hago … y cargo en los …/ siguientes = sobre un olivar con dos haças Res/ta todo en inpedir en el pago q dicen de la …/ por lo vaxo … con el … de los …/ y el … q dicen de la cantera y olivar de la/ y q esta maior y con el acequia del Varanaco de los/ … y con haça de Juº de martos = y lindan/ con otras cinco matas de la yglesia maior = y …/ seis casas y tres tiendas todas juntas linde una casa/ otra en la puentecuela y plaçuela de san ylefonso/ q hacen q … q alindan con don alonso/ de Monroi clerigo de menores hordenes y el/ callexon q va desde la puentecuela a salir a las calles/ del ovispo de troya por el qual dho callexon …/ q va del … = q pª q suba la dha segunda ca/pellania y me haga … y digan las misas q avaxo/ yran declaradas … capellan della al licen/ciado ferdo de Vilches … vzº deesta ciud con/ ...q tengo obligon … y q me// diga quatro misas Reçadas en cada semana de las/ del año … para siempre xamas con su res/ponso sobre mi sepultura q asi me mando enterrar = y des/pues de los dias de la vida del susodho sea su … q se/ dice matheo Gonzalez de horozco hixo lejitimo de Juº/ fresnillo y de mariana de Vilches q de presste tiene/ en sus casas dho ldo frco de Vilches y despues de la Vida/ de los susodhos quiero y es mi voluntad q venga y entre/ en la dha capª a servierla con la dha carga de quatro misas/ el pariente mas cercano mio q a la saçon ubiere/ aunq sea de qualqr Rama y Goce los dhos vienes q son/ mios propios y libres de censso ni ypoteca alguno con/ la dha carga de quantias en cada una semana de las/ del año perpetuamte para siempre jamas _____/
[En el margen: hijo de sebastian/martinez =] y porq es mi voluntad haçer y fundar una terçera/ cappellania de mis bienes la qual fundo sobre una/ casa en la calle ancha desta dha ciud en q de presste/ fue Gregorio de lamas q alinda con casa de ma/ria de moya y con casa de los erederos de xpal de nar/vaez y casa de D ilefonso de quesada monRoy/ y por los corales … una casa mia q sale a la calle Anxa/ q es la primª cappª va de lindado = y otro un censo/ de mill ducados q tengo q …/ …// su madre por escripª ante Lorenzo de Carvajal escvº/ del nº deesta dha ciud = y sobre lo q valiere el offiçio de/ jurado q tengo mio propio esta en mi caveza q des/pues de mis dias quiero se venda y del dinero en que se/ vendiere quiero se compren vienes q Renten/ para la dha capª y nombro por capn para despues de mis/ dias y q sea el primº en la dha capellania a un nieto/ de el ldo pedro de horozco q es hixo de sevastian mar/tinez y doña catalina de horozco el qualquiero sea/ el maior y si entre los hixos q tuvieron los susodhos/ ubiere otro mas abil sea de entender el q fuese como/ ya dho mas abil y suficiente para poder la servir/ el qual dieron obligon de decirme perpetua/mente Para siempre xamas el y los capes q en ella su/cedieren tres misas en cada una semana de las del/ año = y despues de los dias de la vida del susodho/ entre por capn en la dha cappª el pariente mas cerca/no mio q a la raçon ubiere con la dha carga de las dhas/ tres misas en cada una semana de las del año con q a de/ poder goçar de los frutos de dhos vienes durante cumplire/ con lo susodho = y este nonvramto no a de entrar/ mas de una sola vez en el dho nieto _____//
[En el margen: parientes =] – y por quanto es mi voluntad haçer y fundar otra/ quarta cappellania la qual hago pª desde el dia a q yo/ muera y seis meses despues y la fundo sovre los vienes/ siguientes q estan libres de censo y ipoteca q son = unas/ casas principales en q de

press^te vivo en la collaçion/ de san ylefonsso en lo vaxo de la calle ancha deesta/ dha ciudad y alindan con casas por las p^l vaxa/ del patr^o q fundo Bar^me de dueñas = y por la alta/ con casas de alonsso martinez cordonero y por las espal/das con casas de los herederos de diego de miguesa = y son/ tres una guerta en el pago de pedro molina q aceste/ y compre de xpal de padilla linde con Guerta de pedro/ del salto y con guerta de la yglesia maior = y sobre/ otra guerta q compre de Alonso lopez de çafra/ q alinda con la q le mando en este testam^to a doña/ cat^a de horozco viuda de dho xpal de padilla y con/ guenta de don xpal de Vilches alferez = y sobre/ un pedaço de tierra q la ube y compre de D^a/ Theresa covo es en el dho pago de pedro molina/ q alinda con el rio y tiene unas granados = y sobre/ otro q pedaço de tierras en el dho pago q lo ube/ y compre del …// deesta dha ciudad por escrp^a ante lorencio de carvaxal/ q alinda con el rio el qual le a llevado un pedaço y va/ el rio por medio y desto … esta amoxonada y linda/ con guerta de Don Vernardo de Velasco = y sobre una/ casa en la calle de don antonio de Tallavera en q de pre^te/ vive p^o de montoro salaçar q alinda con casas de/ lorencio de sotomaior y casas de D^a Maria de rivera _____/
- y sobre un censso de doçientos ducados de principal/ q de press^te paga Don fran^co covo del rincon por escrip^a/ ante lorencio de carvaxal = sobre todos los quales/ dhos bienes q son mios propios y libres de ypoteca/ censo ni tributo alg^o como va dho cargo fundo/ y insttituio la dha cappellania y quiero q el cap^n y cap^es/ q a ella nonvraria me digan en cada una semana p^a/ siempre xamas tres misas el qual cap^n Recivo en/ mi nonvrallo quando mi voluntad sea y sino lo non/vrare entre el pariente mas cercano mio conforme/ la ynstituçion de las otras cap^as y sea obligado a de/cir las dhas tres misas Reçadas con su responso so/bre mi sepultura donde me mando enterar en cada/ una semana de la del año p^o siempre la misa// y en la dha carga pueda goçar de la renta della el y los/ demas cap^es q le sucedieren como tales parientes mios _____/
- y quiero y es mi voluntad q las dhas quatro capp^as q asi fundo sean/ Para despues de sus dias y seis meses despues _____/
- y quiero y es mi voluntad q las dhas quatro capp^as q asi llevo/ fundadas se sirvan y pueden sitas y servideras en la yglesia/ de s^or san ylefonsso deesta dha ciudad donde soi parroquiano_____/
[En el margen: patronos -] - y es mi voluntad de que sea Patron en las otras capellanias/ el l^do Don Ju^o de aranda Valenzuela Vicario de la yg^a paro/chial de s^or San andres deesta ciu^d y el prior q de press^te va delante/ fuere de la yg^a Parroquial de S^or San ylefonso donde soi paro/quiano y fer^do de Vilches clerigo presvitero los quales an/ de ser cada uno en el tpo q tuvieren q no mas ni tener poder/ Para nonvrar cap^n de ninguna de las dhas quatro capp^as/ ni o solo p^a haçer ver si los vienes q yo dejo estan vien para/ dar y los visiten de tres a tres años con los fieles y hagan/ lo q fuere menester en reparo dellos y la … es necesarios/ a los quales y a cada uno dellos nonvro y señalo por cada/ visita q hiçieren tres ducados a cada uno los quales/ covren de un censo de doçientos du^os de principal q me/ paga D^a ant^a … y sus hixos y de otro censo de çien/ ducados q^as … y de otro censo de/cien du^os de … fernandez q …// del ovispo ... son vz^os de Jaen y de un olivar/ … q tengo en el camnio de lope perez q alinda con la ace/quia de la cantera y con haça de don diego de domedel de los qual/les dhos vienes y de cada uno de por si quiero de mi voluntad/ que covren los dhos tres ducados de renta cada uno de las dhas/ visitas q asi hiçieren lo demas q Rentasen sea y que/de p^a lo q avaxo y ia declarado los quales an de covrar/ para durante los dias de su vida y no mas porq quiero que/ despues dellos sean patronos los capellanes q fueren de las/ dhas quatro capellanias p^a q los unos a los otros se visiten/ los vienes de las dhas cap^as y lleven de Renta los dhos nue/ve ducados q entre todos quatro se an de Repartir los quales/ an de ovrar de tres a tres años como los demas de ai en a^te/ q es quando mando se hagan las dhas visitas los quales/ dhos capellanes como la dho an de ser ellos y los sucedie/nen en las dhas cap^as p^a siempre jamas con la dha oblig^on/ de visitar los dhos vienes de tres a tres años y otras por/ el dho travaxo nueve du^os q an de repartir entre si en/ cada una vez q

hiçieren la dha visita los quales an de/ visitar los dhos a los otros y los otros a los dhos _____/
- y declaro que yo tengo en dinero en moneda de Vellon/ seisçientos ducados poco mas y en moneda de plata ciento/ y cinquenta ducados poco mas = y un Jaro de plata/ sobre dorado q hace dos asas en una = y un Vernagal// sobredorado bueno y un açucarero y un pimentero todos/ de dorado q estos vienes sin el Jaro pesan quatrocientos/ R[l] y el Jaro de cinco ducados todo de plata = y onçe pa/ños de corte de ystorias menos q mediados y tres …/ las dos Grandes y una pequeña = y ansimismo tendre has/ta cant[d] de tresçientas Varas de lienzo nuevo tirad io y es/topa en pieças q dejare declaradas por mi codicilio las q son/ y todos los demas vienes muebles q tengo de las puertas aden/tro como los demas q avia declarados quiero y mando q se/ [En el margen: ynventario] vendan y haga ynventario pu[co] y solene y del din[o] q pro/cediere de la venta dellos y del din[o] q a declarado y q/ mas dejare pagado mi entiero y funeral el din[o] q/ procediere y q dare de mas a mas quiero y es mi voluntad/ q se compren vienes Raices o censos Redimibles los quales/ la Renta dellos ayan y lleven los capellanes de las dhas/ cappellanias por y quales partes asi los nombro como/ q sucedieren en ella S p[a] q cada uno dellos repasen/ los vienes que llevan en su capellania y si livrare se haga/ y constituia por depositado cada cap[n] delo q le sovra/ p[a] cada … q sean … y en caso q sea mmucho/ los reparos que io y es mi voluntad … cese oi todas quatro/ cappellanias … digan las misas …// demas vienes q asi se … de los dhos mis vie/nes muebles y se haga los dhos Reparos p[a] q conste/ vedad vuelvan a estar corientes las dhas capp[as] y sus/ capellanes en esta vacante no revelaren renta ninguna/ la qual dha Renta se ponga en deposito en persona/ avonada cada y quando q llegue el caso p[a] q cada/ y saquen din[os] y se gastasen sea con q[ta] y Raçon de la cap[n]/ mas antiguo por q asi es mi Voluntad _____/
- los quales dhos vienes dinero q los dhos olivares mi guer/tas no se les ranque anbos ninguno ni se venda la leña/ en tiempo antes quiero q vaian en crecimien[to] y no en/ dimiuçion _____/
- y declaro q yo pagare a censo de ocho mil mrs/ de principal a la cofradia de los santos Reies les pedi/ al governador della me enseñasen la escrip[a] de censo por don/de los covrava el qual respondio no la avia y este dho censo/ lo tomo Theresa Alonso de Vilches y lo e pagado yo y mis/ anteçesores y es mi voluntad q aunq no tengan escrip[a]/ se Redima el dho censo de ocho mill mrs de prinçipal/ de los corridos del censo de mill du[os] de principal q/ tengo q[a] Don Blas de padilla y su m[e] y q ellos an de otor/gar finiquito y Redençion y sin los quisiere R[vir] no se/ les entregue ni pague nada sino q busquen el dr[o] q con/tra mi voluntad vieren porq asi es mi voluntad _____/
[En el margen: xptobal] - y es mi voluntad q todo lo q se me Resta o quedare// … del dia de mi fin y muerte de los corridos/ de todos los vienes q arriva van expresados precio q/ esta dha … q lleve el convento y frailes del conv[to]/ de San Ju[o] de Dios deesta dha ciu[d] p[a] q en la cant[d] q fuere/ compren un çenso y haçienda q Rente p[a] q livre/ proçedere de la dha Renta se gaste en … tres/ q es tres vieren … en dho ospital y q adelante/ se curasen _____/
- y mando q los vienes q la dha catalina de la cruz[+]/ q tengo en mi casa y estan en su aposento se le den y en/treguen con su Juram[to] q son suios y no declarara mas de los q/ son porq tengo satisfaçion della excepto una çercadina de/ cama q tiene en el dho su aposento q es mia a la qual/ le tengo pagado su salario hasta fin de maio pasado dees/te año _____/
- y declaro q por la rrama de capillo no tengo pa/riente nninguno en Jaen y si pareciere lo es clerigo p[a] q no ten/ga dr[o] a las dhas cappellanias i si de la ciu[d] de burgos/ o del lugar de san martin de Valdeyglesias q le fiar en las …/ y mas pareciere alg[o] y provare ser mi pariente aunq/ no … Agrado sea admitido a la cap[a] q estuvie/ra y se le de por una vez _____/
[En el margen: m[o] mayor] - y mando a Ju[o] de aranda maestro maior// de canteria nonvre un hijo p[a] q sea cap[n] en una/ de las dhas cappella[s] en la primera o segunda vacante/ como le pareciere despues de las vidas de los q yo dejo/ nonbrados antes q entren otro pariente mio alg[o]/ y quiero y es mi voluntad q quales q[er] Parientes mios/ q provaren el deudo q conmigo tienen y lo

pusie/ren a las dhas capp^{as} aunq sean de menores hordenes/ quiero y es mi voluntad q sean admitidos a ellas como/ si fueran sacerdotes porq quiero q el q Prefiriere estado/ mas cercano mio aunq sea de corona sele de porq a tit^{o}/ de la dha capp^{a} se pueda ordenar y si prefirieren en al/guna vacante a ver dos parientes en un Grado quiero/ se le de al mas avil y suficiente p^{a} poder servir la dha/ capp^{a} aunq sea el otro maior de edad los quales quiero/ q sean honbres de vien y virtuosos q acudan a los estu/dios y q de ning^{a} manera se destraiga porq el q lo/ hiçiere quiero y es mi voluntad Pierda la dha capp^{a}/ y entre en ella el pariente mas çercano q lo prefie/re y quiero q si llegare a edad de veinteyçinco/ años y no es … ordenado de misa pierda la capp^{a}/ y como dho es y entre otro cap^{n} opositor pariente mio/ en la forma susodha y en el ynterni q el q fuere/ de meno es hordenes se ordena haga deçir las dhas// misas y cumplan con este mi testam^{to} y paguen su li/mosna como es costunvre q fuere demas a mas de la/ Renta de la dha capp^{a} se la lleve dho cap^{n} para ayudar/ de sus estudios porq como dho es quiero q sean aviles/ y suficientes p^{a} ello _____/
[En el margen: probança don …] - y quiero y es mi voluntad q todos los Parientes mios/ q Pretendieren dr^{o} a las dhas capp^{as} an de ser obligados/ del deudo y Parentesco q tienen conmigo, ^{aprovado} en q Grado/ y porq Rama lo qual hagan dentro de Un año/ de mi fallecim^{to} porq despues aunq Parecen qual q^{r}/ grado no an de ser admitidos y lo excluyo del dr^{o} q pue/den tener a ellas porq despues provando filiaçion con/ los q Prim^{o} provaron su deudo y … savra la verdad y no se/ dara lugar a otras provancas q puedan Resultar/ … mas de aquellas de q^{n} suçedieron los q como/ dho tengo provaron el dho parentesco q con su filia/çion se admitan _____/
- y quiero y es mi voluntad q entierren mi cuerpo/ con el avito Horden del S^{r} San fran^{co} y le den lo q se/ suele dar de limosna y ademas de la dha limosna/ se le den a los medico o q^{n} en n^{e} del dho conv^{to} de S^{or} San fran^{co}/ los pueda Recivir quatro ducados porq …// y porq dona ana de moia mug^{r} del dho pedro de mirez/ me empeño Una caldera Grande de cola rroja en çierta/ cant^{d} de mis y despues me pidio otra cant^{d} mas mando se le/ de la dha caldera a la susodha sin q pague cosa alguna/ la qual sabe quales catalina de la cruz^{+} que esta en mi casa _____/
[En el margen: libro del eredero] - y mando q para q aya quenta y Raçon los dhos/ padres de San Ju^{o} de Dios sepan lo q an de covrar de lo q/ asi les mando de lo q me Restaren deviendo de las rentas/ de la dha mi haz^{da} mando q se este y pase por el sitio q tengo/ de quenta y Raçon del qual an de tomar la rraçon y de/jarlo en poder del heredero _____/
[En el margen: albaceas] - y Para cumplir y pagar esto q yo Mando por este mi tes/tam^{to} dexo y nonbro por mis alvaceas testamentarios/ al coletor q es o fuere de la yg^{a} de S^{r} San ylefonso y a fer^{do}/ de Vilches presvit^{o} y a Sevastian martinez domedel/ vz^{o} deesta dha ciu^{d} a los quales y a cada uno de por si ynso/lidum doi poder cumplido y vastante p^{a} que entren/ en mis vienes y venda de ellos la p^{te} q fuere menester/ suio les dexare din^{os} y cumplan y paguen lo q yo m^{do}/ por este mi testam^{to} de los quales les encargo me entierren/ con la menos ponpa q se pueda y con vrevedad se cumpla/ lo cont^{do} en el a los quales y a cada uno de por si quiero/ y es mi voluntad q lleve cada uno once R^{l} por el travaxo/ q ubiere dejo mis y el q no acudiere los pierda q a si es// mi voluntad = y por este mi dho testamento/ Revoco y anulo y doi por ningunos todos y qualesq^{r} tes/tamentos mandas codiçilios y legado q aia a fho por escrpto/ o de palavra antes deeste y en especial revoco otros dos tes/tamentos cerrados q tengo fhos y otorgados ante/ Ju^{o} de carvaxal pancorvo escriv^{o} del n^{o} deesta dha ciu^{d}/ q quiero q ninguno de ellos valga salvo este q all/ press^{te} otorgo el qual lo quiero q valga y se cumpla como/ en el se cont^{e} Por mi testam^{to} Codiçilio o escrip^{a} pu^{ca}/ de aquella via y forma q mas y mejor dr^{o} a lugar/ para mas valer _____/
[En el margen: eredero] - y cumplido y pagado esto q yo Mando por es/te mi testamento y postrimiera Voluntad el re/maniente q quedare fincare de todos mis vienes/ muevles y raices dr^{os} y acciones mando q los agan y …/ den el patronato q fundo para Reparos de los Vienes/ de las dhas cappellanias a el qual dexo y nonbro por mi/ lejitimo y universal heredero p^{a} q aya que ver

los dhos/ mi vienes lexitimamente y lo mando en aquella via/ y forma que mas y mejor drº a lugar Para mas valer _____/
[En el margen: dejo segunda cappª] – y por qto y tengo dos casas sin las demas …/ declaradas q la una es … de las rexas dela// Virgen de la cappª q alinda con casas de los herederos/ de migl de mengiojosa y casas de andres salido presvitero/ y la otra en la calle de … avaxo de las casas del/ dho migl de menguijosa q linda con casas de las de muxo/ y con la casa sobre dha mia y casas donde vive dona ysavel/ de aranda en q de presste vive maria Jimenez y es mi/ voluntad de agregar estas dos casas mas en la cappª se/gunda q por este mi testamto fundo en q nonvro por ca/Pellan a ferdo de Vilches y su sobrino pª q con los demas/ vienes esten pª siempre xamas en la dha cappª la ren/ta dellas las costee con los demas vienes q en … dejo/ declarados el dho capn los q adelante sucedieren en la dha cappª _____/
[En el margen: nombramiento de patrono =] - y nonvro por patronos Para este patronato q fundo del/ Remaniente de vienes para q con la renta dellos se/lavren y Reparen los vienes de las dhas quatro capella/nias a el ldo Don Juº de aranda Valencuela vicario/ de la ygª de Sor San andres deesta dha ciud y a su herno xpal/ de aranda Valencuela y a don Juº de mirez y a Don/ Blas de padilla escribano deesta dha ciud y a los hijos/ y descendientes de lixitimo Matrimonio de los sobre/ dhos y aian y lleven cada uno Por su travaxo q/ an de tomar pª emplearlos dhos vienes en Renta vieja/ pª los dhos reparos Un ducado en cada año q aian// y cobren de la renta de los vienes q conpraren/ del dho patronato con q los vienes q conpraren/ no an de ser de ninguno de los patronos porq asi es mi vo/luntad de lo qual hagan visto de quenta y Raçon y no/ an de llevar mas de los dhos quatro duos de salario uno ca/da uno _____/
- y ansimismo nonvro por patron deeste dho patronato/ pª durante sus dias al ldo ferdo de Vilches presvitº y aia/ y lleve por el travaxo q tuviere Un ducado en cada uno/ año como los demas otros ~~cap~~pellanes y despues de sus/ dias nonbro por patron para durante los juicios al dho/ sobrino q ansimismo nonvro por capn en la dha cappª/ y no an suçeder los otros capellanes q le siguieren/ en la dha capª _____/
- y quiero y es mi voluntad q la Renta q Procediere de los/ Bienes q se compraren pª el dho patronato como la pro/çediere de lo q va de mas a mas de los censos y profesion/ sobre q señalo el salario a los patronos de las cappas/ q son pª este patrono se administren por los dhos/ capellanes y se le tome qta del cada dos años= por los dhos patrones/ y cada q se gastase con la dha qta y Raçon del capn/ Mas a ninguno _____/
- y dejo por quanto … cerado el qual es postri//meria Voluntad y la escripto en trece fojas escriptas / en todo y en parte y lo firme en Jaen a zinco dias/ del mes de agosto de mill seissos qta y nueve años/ = tdo = pe = condo = Do = dho = T = entre Rl = de dos a dos años = valga =

Don Pedro de hernao [rubricado] frco castillo horozco [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 80v–92v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 45

22 de enero de 1650. Partida de bautismo de Sebastián Martínez Orozco.

[En el margen:] Sebastian

en jaen a v^te^ y dos dias del mes de henº de mil y seis/ cientos y cincuenta años yo el Ldº Gaspar Rada/ de los Reyes cura de la Yg^a^ Parrochial de S^r^ San Illº/ desta ciudad Puse los S^tos^ olios a un hijo de Sebastian/ Martinez Domedel y de Doña Cat^a^ horozco su muger/ calle los mesones y le pusieron por nombre Sebas/tian nombraron por su comp^es^ a Bartolome Marti/nez adverti el parentesco espual nacio a v^e^ dias de/ este dho mes y asi yo lo firme Bapticole cat^a^ de torres/ comadre de parir por necessidad =

Ldo. Garpar Rada de los Reyes [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 14 (1648–1657), f. 67v. Jaén, 22 de enero de 1650.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 46

22 de febrero de 1651. Traslado del Testamento de Francisco del Castillo Orozco.

[En el margen:] testamento de/ fran^co^ del castillo/ orozco =

di un traslado deste/ testamento en veinte/ y seis dias de fº de mil/ sei^os^ y cinquenta y uno/ años a joan fresnillo/ vzº y jurado desta ciu^d^/ el primer pliego/ sello primero y los/ danos comun doy fee/ Anttº de Pancorvo/ y Moya essº [rubricado]

en la ciudad de Jaen a veinte y dos dias del mes de febrero de/ mil y seiscientos y cinquenta y uno años ante su med el l^do^/ don pº de Henao de laguita caballero de la horden de señor/ Santiago correxidor y justiçia mayor desta dicha ciudad/ pareçio sebastian martinez vzº desta dicha ciudad y di/jo que fran^co^ del castillo horozco vzº jurado desta ciudad/ otorgo su testamento çerado y sellado ante diego de obiedo/ ess^no^ que fue del numero desta dicha ciudad en cuyo ofiçio/ papeles o el ynfraescripto ess^no^ sucedi = y el dicho/ sebastian martinez dijo que los dho fran^co^ del castillo/ fallecido y pasado desta presente vida pidio a su med/ reçiba la ynformaçion que ofrece de la dha muerte/ dada lo m^de^ abrir publicar y dar tralado para que/ se cumpla su dispusiçion pido Justiçia/ el dicho correxidor mando que exsiba a mi el p^te^/ ss^no^ el dicho testamento y por el dicho ess^no^ le exsibi an/te sus muchos testigos ynstrumentales y lo tomo/ en sus manos miro y hallo çerrado y sellado y sano/ y no en parte sospechosa y m^do^ se de ynformaçion/ desta muerte del dicho fran^co^ del castillo =

Don Pedro de henao [rubricado] ante mi Anttº de Pancorvo y Moya ess^no^ pu^co^ [rubricado]

[En el Margen:] tº

en la dicha ciudad de Jaen a veinte y dos dias del/ mes de febrero de mill y seiscientos y çinquenta y uno/ años su med el lº don pedro de Henao de laquita// corregidor y justicia mayor desta dha ciudad/ hiço pareçer ante si a Joan fernandez partal/ vzº de dicha ciudad testigo ynstrumental del/ testamento contenido en el pedimento desta/ otra parte del qual su nuº rreçibio juramento/ segun derecho y el lo hiço en forma de derecho/ lo cargo del prometio de decir berdad y siendo/ preguntado por el tenor del dicho pedimento/ dijo que conoçio a fran^co^ del castillo horozco vzº y/ jurado de esta ciudad y sabe quel sussodicho otorgo/ su testamento çerado y sellado por ante diego de/ obiedo essº que fue del numero de dicha ciudad y a/ sido le

mostrado por aber sido testigo de su otor/gamiento y vi de firmar a los testigos que/ fueron del demas deste testigo y ansimismo/ rreconoçio su firma que en el escribio que diçe Joan/ fernandez partal y sabe que el dho fran^{co} del catillo/ orozco es difunto y passada desta presente vida porque/ lo a bisto oy dicho dia difunto naturalmente en las/ cassas de su morada y esto es la berdad lo cargo del/ dicho juramento y lo firmo

don Pedro de henao [rubricado] ante mi Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

[En el Margen:] t^{o}

en la dicha ciudad de Jaen en el dicho dia mes y a/ño dichos el dicho s^{r} correxidor para lo contenido/ en el dicho pedimento rreçibio Juramento de Juse/pe garçia muñoz vz^{o} de la dicha ciudad y el lo siga/ en forma de derecho y lo cargo del promedio de// deçir berdad y siendo preguntado al tenor de dicho pe/dimento = dijo que conoçio al dicho fran^{co} del castillo/ Orozco y sabe quel sussodicho otorgo su testamento/ çerrado y sellado por ante diego de obiedo ess^{no} del numero/ que fue desta dicha ciudad y a sido le mostrado por aber/ sido testigo de su otorgamiento y visto sumar a los/ testigos que fueron del demas deste testigo y ansimis/mo rreconoçio su firma que en el hiço que diçe/ Jusepe garçia muñoz y sabe quel dicho fran^{co} del casti/llo Orozco es difunto passado desta presente vida por/ que lo a bisto oy dicho dia difunto naturalmente/ en las cassas de su morada y esto es la berdad lo cargo/ del dicho Juramento que tiene hecho y lo firmo =

Ju^{spe} garcia muñoz [rubricado] Ante mi Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

[En el Margen:] t^{o}

en la ciudad de Jaen en el dicho dia mes y año/ dichos su med el dicho s^{r} don pedro de henao de laguita/ correxidor y Justiçia mayor desta dicha ciudad para/ lo contenido en el dicho pedimento rreçibio juramen/to en forma de derecho de melchor gutierrez de mora/les vz^{o} de la dicha ciudad y el lo hiço so cargo del y/ prometio de deçir verdad y siendo preguntado al/ tenor del dicho pedimento = dijo que conoçio a fran^{co}/ del castillo horozco vz^{o} Jurado desta dicha çiudad// y sabe quel sussodicho otorgo su testamento cerrado/ y sellado por ante diego de obiedo ess^{no} que fue del/ numero desta ciudad y asi lo he mostrado por aber/ sido testigo de su otorgamiento y visto firmar/ a los testigos que fueron del = demas deste testigo/ y ansi mismo rreconoçio su firma que en el escri/bio que diçe el capitan Melchor gutierrez de/ morales y sabe quel dicho fran^{co} del castillo oroz/co es difunto passado desta pressente bida porque/ lo a visto oy el dho dia difunto naturalmente/ en las cassas de su morada y esto es la berdad so car/go del dicho Juramento y lo firmo =

don Pedro de Henao [rubricado] el Capitan m^{or} grrs de morales [rubricado]
Ante mi Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co}

[En el Margen:] t^{o}

en la dicha ciudad en el dicho dia mes y año/ dichos su med el dicho s^{r} correxidor para lo conteni/do en el dicho pedimento rrecibio Juramento de/ sebastian de messa vz^{o} desta çiudad y el lo hiço en/ fotma de derecho so cargo del prometio decir ber/dad y siendo preguntado por el tenor de dicho pedi/mento = dijo que conoçio a fran^{co} del castillo orozco/ vz^{o} y jurado de esta dicha çiudad y sabe quel sussodicho/ otorgo su testamento cerrado y sellado por ante diego/ de obiedo ess^{no} que fue del numero desta dicha ciudad/ y asi lo he mostrado por aber sido testigo de su otorga/miento y bisto firmar a los testigos que fueron del/ de mas deste testigo y ansimismo

reconoçio// su firma que escribio que dice sebastian de mesa y sabe quel dicho fran^{co} del castillo horozco es difun/to y passado desta presente bida porque lo a bisto/ oy dicho dia difunto naturalmente en las cassas/ de su morada y esto es la berdad so cargo del dicho jura/mento y lo firmo =

Don Pedro de Henao [rubricado] Sebastian de mesa [rubricado]
Ante mi Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

[En el Margen:] Auto

en la ciudad de Jaen a veinte y dos dias del mes/ de febrero de mil y seisçientos y çinquenta y un años/ vista por su med el s^{r} don pedro de henao de laguita/ caballero del avito de s^{r} Santiago correxidor y jus/tiçia mayor desta dicha çiudad la dicha ynfor/maçion mando que yo el presente ess^{no} abra/ y publique el dicho testamento que asi otorgo/ el dicho fran^{co} del castillo orozco y lo ponga en/ mi rrexistro descripturas publicas y del de un/ traslado dos o mas a las partes que le tocare en/ los quales dijo ynterponia e interpusso en autoridad y judiçial decreto_____/
- e yo el dicho ess^{no} abri el dicho testamento y ley/ en pressençia de su med el dicho señor corregidor// y de los testigos de susso rreferidos y su med ru/brico con su rrubrica a los nombrada cada hoxa/ del dicho testamento y en la ultima lo firmo de su nombre que su tenores como se sigue =

Don Pedro de Henao [rubricado] Ante mi Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]
derechos dos rreales y medio doy fee

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 77r–79v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 22 de febrero de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 47

24 de febrero de 1651. Testamento de Esteban de Tolosa.

[En el margen:] testamento de/ esteban de tolossa

Yn dey nomine amen Sepan quantos esta carta/ de testamento vieren como yo esteban de tolossa/ vz^{o} a la collaçion de san ylefonso calle ancha desta/ çiudad de Jaen estando enfermo y en mi buen juiçio/ memoria entendimiento natural tal qual dios nues/tro señor fue servido de me dar creyendo como bien y fiel/mente creo en el misterio e la santissima trini/dad ques dios padre hijo y espiritu santo tres personas/ y una essençia dibina y en todo aquello que tiene/ y cree la santa yglessia de rroma debajo de cuya/ fee e bibido y protesto vivir y morir como catolico/ cristiano otorgo y conozco que hago y ordeno este/ mi testamento y ultima boluntad en la manera sig^{te} _____/
- Primeramente ofrezco mi anima a dios nues/tro señor que la crio y rredimio por supreçiosa sange/ passion y muerte y le suplico umilmente me per/done y llebe a descansar a su santa gloria _____/
- mando mi cuerpo sea sepultado en la yglessia/ de San ylefonso mi parroquia en la sepoltura/ que en ella tengo en la nabe de nuestra señora/ de la capilla Junto a la rrexa _____/
- mando asistan mi entierro acompañando la cruz en el doçe clerigos de la dicha mi parroquia

me/ digan missa y bixilia y ofiçios cumplidos _____/
- mando se de de ofrenda seis rreales _____/
- y a las yg^{as} ordenes y ermitas con las del canpo acostumbra/das dos maravedis de cada una __//
- y mando quel dia que yo muera y sino el siguiente/ me digan en la yg^{a} de san ylefonso seis missas/ de anima en el altar pribilixiado de yn/diluxençia los clerigos de la dicha parroquia ___/
- mando por las animas de mis padres aguelos/ y demas mis difuntos y personas de cargo/ çien missas = y por las animas de/ purgatorio cinquenta missas _____/
- yten mando por mi anima tresçientas/ missas = de las quales mando se digan/ las seis de anima y la quarta de las de/mas ariba rreferidas en la dicha mi/ parroquia de san ylefonso y las demas/ rrestantes en los conbentos de señor san/ fran^{co} los descalços la mer^{d} la coronada/ y san agustin por yguales partes _____/
- mando a doña barbara cruçado del risco/ rrelixiossa en el conbento de la encarna/çion del carmen calcado en la çiudad/ de antequera si fuere biba çinquenta/ ducados puestos a costa de mi haçienda/ en la dha çiudad y si fuere muerta/ quiero y es mi boluntad se los den a ma/dalena domedel relixiosa hija de/ Br^{me} martinez y de maria domedel sus/ padres vz^{os} desta çiudad de Jaen _____//
- mando a antonia de bilches mi sobrina mujer de/ fran^{co} de montoro sastre vz^{os} de la villa de martos una cama/ de madera y dos guadamecies dorados mas que mediados/ y una ymajen de nuestra s^{a} de bulto = y duçientos reales/ de bellon y mando luego que yo muera se le abisse para/ que benga por todo lo referido en este capitulo _____/
- y por quanto yo hiçe donaçion a m^{a} domedel de media cassa de una que tengo en es/ta ciudad en la dicha collacion de san ylefonso en que bibo linde en el conbento de la/ concepción de nuestra s^{a} y antes de hacerla hiçe una protesta contra diciendo pre/locando la donaçion que hiciesse aora reboco la dicha protesta y es mi bolun/tad que tenga efecto la dicha donacion y es en lo necesario luego la otorgo/ o por bia de legado le mando a la dicha m^{a} domedel la dicha media ca/sa porque asi es mi ultima voluntad = y la otra mitad de dicha/ cassa la dejo en propiedad a madalena domedel relixiossa para que/ disponga deella como cossa suya y todo se cumpla como aya lugar/ de derecho = declaro que de los reditos coridos de un censo de onçe/ mil m^{rs} que sobre la dicha cassa esta …mente debo tres a/ños y lo que ba corriendo deeste ____/
- y para cumplir y executar este mi testamento dejo por/ mis albaceas al l^{do} Joan fran^{co} de palma benefiçiado/ de la yglessia de s^{r} san p^{o} y a lucas de berro presviteros y a B^{me}/ martinez vz^{o} desta çiudad a los quales y a cada uno yn/solidum doy poder cumplido el que es necesario para/ que entren en mis vienes bendan de ellos lo bas/tante y cumplan y paguen lo sussodicho porque les en/cargo las conçiençias ~~y cu~~ _____/
- cumplido y pagado lo contenido en este mi testamen/to el rremaniente que quedare de todos mis vienes mu/ebles y rraiçes derechos y a quienes mando que los ayan/ y eredan y partan igualmente magdalena domedel/ m^{a} del salto ana martinez y eujenia martinez hermanas/ hijas de Bartholome matinez i de m^{a} domedel su mujer/ vz^{os} desta çiudad a los quales ynstituyo por mis lexi//timos y universales erederas de todos ellos esto/ con que los vienes que resultaren cumplido mi/ testamento entren y se pongan en poder de los di/chos sus padres obligandose arrestituirselos quan/do lo menestado y para ello hagan ynventario/ publico y solenne _____/
y rreboco y anulo y doy por ningunos y de/ ningun efecto todos otros y qualesquier/ testamentos mandas codiçilios y le/gados que aya hecho hasta oy asi por escripto como/ de palabra para que ninguno balga salbo este que/ ahora otorgo y se guarde cumpla y execute como en el se/ contiene por que asi es mi ultima boluntad en cuyo/ testimonio lo otorgue ansi ante el presente/ ess^{no} y testigos en la ciudad de Jaen a beinte y quatro/ dias del mes de febrero de mil quinientos y cinq^{ta}/ y un años siendo testigos p^{o} de cobaleda y al^{o} de agui/lar y bartolome de carbajal vz^{o} desta ciudad y el otorg^{te}/ aqui en yo el ess^{no} doy fe conozco lo firmo = t^{os} = y cump

Estevan de tolosa [rubricado] Ante my Anttº de Pancorvo y Moya ess^no pu^co [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 95r–96v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 24 de febrero de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 48

7-12 de marzo de 1651. Inventario de los bienes de Esteban de Tolosa.

[En el margen:] ynventario de/ los vienes de esteban/ de tolosa __

Bartolome martinez Beçino desta ciu^d como padre y/ lexitimo administrador de madalena domedel, ma/ria del salto, ana martinez y eujenia martinez mis hi/jas y de maria domedel mi lixitima muger = digo/ que esteban de tolossa vecino que fue desta çiudad Por/ testam^to que otorgo ante el presente ess^no con que fa/llecio debo por heredar en el rremaniente de sus/ Bienes a las dhas mis hijas y a mi por su albaçea/ cuya herencia en nombre de dhas mis hijas tengo/ açeptada y de nuebo açepto con benefiçio de ynven/tario que tengo hecho de los bienes que quedaron del/ susodho = y atento a que las dhas madalena do/medel y demas sus hermanas mis hixas estan de/bajo de mi poderio paternal y ninguna dellass/ a tomado estado y Para que a la dha haçienda se/ le ponga cobro asista y administre y pertenezca/ el dho ynbentario conviene nonbrar guardador/ y ami me conpete la dha guarda por las rraçones/ referidas =/ - a Vmd y Pido supp^o mande nombrarme Por tal/ guardador que ofrezco fianzas abonadas Para/ la dha guarda en que se administrara Justiçia/ que pido y para ello =

Bartolome martinez [rubricado]

[En el margen: Auto] en la ciudad de Jaen a onçe dias del mes de m^co/ de mil y seiçientos y cinquenta y un años vista/ esta petiçion por su med s^r ll^do don luis de bal/divia alcalde mayor desta ciudad ante quien/ la pressento Bartholome martinez nombro por/ guardador delas dichas madalena domedel y de/mas hermanas hijas de el dicho Bartholome/ martinez al sussodicho a el qual m^do se notifi/que lo acete y jure y de las fianças ques obligado y fe/cho se traiga ante su med para probeer Justiçia/ y asi lo probeyo y mado y firmo =

Ll^do don luis de baldivia [rubricado] Anttº de Pancorvo y Moya ess^no pu^co [rubricado]

[En el margen n^on] en la çiudad de Jaen a doçe dias del mes de março de mil y ss^os/ y cinquenta y uno años yo el ess^no ynfraescripto notifique/ el nombramiento de curador y guardador de las personas y bienes/ de madalena domedel y m^a del salto y ana martinez y eujenia/ martinez a Bartholome martinez padre e las sussodichas el/ qual lo açeto y Juro a dios y a una cruz que hiço en forma de derecho/ dejo usar bien y fielmente y administrar los vienes y ha/çienda que quedaron por fin y muerte de esteban de tolosa/ de que tiene hecho ynventario por ante mi el dicho ess^no/ que para que conste los vienes que son se ynfiere el dicho/ ynventario en esta

escriptura para su otorgamiento ques/ta data en Jaen a siete del corriente mes y año de la fecha/ que del tenor siguiente _____/

=Aqui el ynventario=//

[En el margen: ynventario de/ los vienes de este/ban de tolosa] en la çiudad de Jaen a siete dias del mes de março de mill/ seisçientos y cinquenta y uno años ante mi el ess^{no}/ pu^{co} y testigos ynfraescriptos estando en las cassas/ do solia ser su morada al tiempo que era visto esteban/ de tolossa vz^{o} que fue desta çiudad que son en la collaçion/ de san ylefonso calle ancha de dicha çiudad pareçio Bme/ martinez vz^{o} de la dicha çiudad a quien yo el ess^{no} doy fee conozco en nombre y como padre lexitimo adminis/trador que dijo ser de magdalena domedel relixiosa/ y m^{a} del salto y ana martinez y eujenia martinez/ sus hijas y de m^{a} domedel su mujer = y dijo que por/ quanto por testamento quel dicho esteban de tolosa/ otorgo ante mi el dicho ess^{no} en beinte y quatro de/ febrero progsimo pasado deste p^{te} año dejo por erederos/ en el rremaniente de sus vienes a las dichas sus hijas/ y el susso dicho falleçio y passo desta p^{te} vida oy dicho dia/ y usando de la dicha clausula y açetando la erençia del/ dicho esteban de tolossa con benefiçio de ynventario y no/ de otra manera en nombre de dichas sus hijas para/ que conste los vienes y haçienda que del sussodicho/ quedan y se les ponga el cobro que por el dicho testa/mento lo dispuso el dicho esteban de tolossa haçe/ ynventario y apreçio de dichos vienes en la forma siguiente_____/

- Primeramente dos colchas llanas/ en ciento y diez rreales _____ CX R^{l}/
- una cama blanca de toradiço con/ rredes en diez y seis ducados _____ XVI D//
- dos delanteras de cama una co rrev^{o}/ de Lienço tiradiço veinte y dos reales _____ XXII R^{l}/
- otra delantera de cama de Lienço con/ rred y con … onçe rreales _____ XI R^{l}/
- una tabla de manteles veinte reales _____ XX R^{l}/
- otra tabla de manteles doçe rreales _____ XII R^{l}/
- otra como las dichas diez reales _____ X R^{l}/
- una sabana de dos pierzas de tiradico v^{te} reales _____ XX R^{l}/
- tres alhohadas de lienço con …/mientos de lana treinta y tres reales _____ XXXIII R^{l}/
- un arca de Pino con su ceradura y llabe/ beinte y dos rreales _____ XXII R^{l}/
- otra como la dicha beinte y dos reales _____ XXII R^{l}/
- otra como la dicha beinte y dos reales _____ XXII R^{l}/
- un cofre tunbado con su ceradura y lla/be sesenta y seis rreales _____ LXVI R^{l}/
- otro cofre viejo diez y seis reales _____ XVI R^{l}/
- un arca viejo diez rreales _____ X R^{l}/
- tres sillas viejas treinta y tres rreales _____ XXXIII R^{l}/
- una cama de pino con cordeles catorçe R^{l} _____ XIV R^{l}/
- dos escabeletes de pino diez reales _____ X R^{l}/
- dos escabeletes viejos de nogal quatro reales _____ IV R^{l}/
- una messa de Pino de quatro pies/ ocho rreales _____ VIII R^{l}/
- otra mesa de gonçes vieja çinco reales _____ V R^{l}/
- un candelero que se ponen hachas/ para haçer santos dos reales _____II R^{l}/
- un velador de pino quatro reales _____ IV R^{l}/
- una tenaja de dos asas quatro reales _____ IV R^{l}//
- un … diez y ocho rreales _____ XVIII R^{l}/
- dos candeleros de açeite ocho rreales _____ VIII R^{l}/
- un caldero doçe rreales _____ XII R^{l}/
- dos candiles çinco rreales _____ V R^{l}/

- una sarten y un asador y unas trebedes de ocho rreales _____ VIII R[l]/
- dos sabanas viejas beinte y quatro reales _____ XXIV R[l]/
- otra en doçe rreales _____ XII R[l]/
- dos almohadas viejas con henchimientos/ de lana diez y seis rreales _____ XVI R[l]/
- dos colchones destopa con henchimientos/ de lana setenta y siete rreales _____ LXXVII R[l]/
- un paño de cama açul beinte rreales _____ XX R[l]/
- otro paño blanco de cama veinte y un reales _____ XXI R[l]/
- que los dichos vienes se apreçiaron por CCXXVI R[l]/

fran[co] de torres maestro de sastre y quedaron en cassa y po/der de el dicho Bme martinez que Juro a dios y a una/ cruz en forma de derecho los vienes quedaron por/ muerte del dicho esteban de tolossa y que de presente/ no tiene noticia aya otros algunos mas de las prendas/ de oro y Plata y moneda de Plata y bellon y dos pieças/ de tafetan que manifesto por vienes dl sussodicho/ para que se pessen que entre y apreçie su balor y que tienen/ de noticia aya mas vienes y haçienda los ma/nifestara y hara ynventario de ellos den/tro del termino del derecho y en este estado/ quedo por ahora el dicho ynventario y el dicho/ fran[co] de torres con Juramento que de su boluntad hiço/ en forma de derecho declaro aber ff[o] el apreçio/ de dichos vienes y lealmente a su saber y en Poder// y no firmo porque dijo no saber q lo firmo el dicho Bme/ martinez siendo testigos alonso marin y Joan agustin/ carrillo y Hernando martinez vz[os] en Jaen =

Bartolome martinez [rubricado] Antt[o] Pancorvo y Moya ess[no] pu[co] [rubricado]

[En el margen: Prosigue] en la çiudad de Jaen en diez dias del mes de março de/ mil y seisçientos y çinquenta y uno años en presencia de/ mi el ess[no] pu[co] y testigos ynfraescriptos pareçio thomas/ morales platero vz[o] desta çiudad al qual doy fee/ conozco y estando en las cassas de su morada que son en/ frente de los anjeles desta çiudad y con asistencia de B[me]/ martinez como padre y lexitimo administrador/ de sus hijas herederas con dicho benefiçio de inventa/rio del dicho esteban de tolossa y manifesto por/ vienes que quedaron del sussodicho las prendas de/ oro y plata siguientes que se pessaron por el dicho/ thomas de morales en presencia de mi el dho/ escribano en la forma siguiente _____/

- un jarro de Plata que Pesso veinte y/ una onças que rreduçidas a bellon a onçe/ rreales cada una montan duçientas y treinta y un rreales _____ CCXXXI R[l]/
- un bernegal de Plata pesso quinçe onças y/ media que a dicho preçio monta çiento y setenta reales _____ CLXX R[l]//
- un basso de Plata con dos assas pesso/ diez onças que monta çiento y diez reales _____ CX R[l]/
- otro basso grande de Plata pesso siete/ onças y quarta que monta setenta y nuebe/ rreales _____ LXXIX R[l]/
- una copa sobre dorada Pesso diez y siete/ onças y m[a] monta çiento y nobenta y dos rreales y diez y siete mrs _____ CXCII R[l] XVII/
- un salero y acucarero de Plata Pesso/ siete onças y una quarta montan ochen/ta y un rreales _____ LXXXI R[l]/
- otra copa sobre dorada sin Pie çinco on/ças y media montan sesenta y un rreales ____ LXI R[l]/
- otro baso de Plata con Pie baxo pesso/ siete onças que montan setenta y o/chor reales y diez y siete mrs _____ LXXVIII R[l] XVII/
- un pimentero de Plata sobre dorado/ que pesso seis onças montan sesenta y seis rreales _____ LXVI R[l]/
- dos cucharas de Plata Pessaron dos onças/ montan veinte y quatro rreales _____ XXIV R[l]/

[En el margen: oro] - nuebe sortijas de oro con sus piedras/ que pesaron diez castellanos a beinte/ y çinco reales cada uno montan/ reduçido a bellon duçientos y çinq^{ta} y seis reales _____ CCLVI R^{l}//
- tres agnus deys de medio cañon los/ dos agujereados y el otro de rraçon/ pessaron diez castellanos y medio que/ rreduçidos a bellon a dicho preçio mon/tan duçientos y sesenta y un rreales _____ CCLXI R^{l}/
- una cadena de oro pesso diez y seis caste/llanos monta al dicho rrespeto quatro/çientos rreales _____ CD R^{l}/
- unos çarçillos de oro de barco pessaron/ tres castellanos y medio balen setenta/ y un rreales _____ LXI R^{l}/
- una sartilla de almejas con una he/chura de cristo pequeña pesso tres caste/llanos y seis reales que por mayor/ montan ochenta y un rreales _____ LXXXI R^{l}/
- que las dichas prendas de Plata y oro/ segundo que pesaron y reducidos a bellon MCLXXII R^{l} XVII mrs/ segun va referido montandos mil çiento y setenta/ y dos rreales y diez y siete mrs = y el dicho thomas/ de morales como tal maestro de Platero declaro/ aber fecho los pesos de dichas prendas bien y fielmente/ las quales dichas prendas bolbio a su poder y se en/trego en ellas el dicho Bme martinez como albaçea/ del dicho esteban de tolossa y padre de las dichas/ sus hijas como tales erederas y anbos lo firmaron/ y de dichas prendas de oro y Plata hiço inventa/rio Por vienes y haçienda del dicho este/ban de tholossa siendo testigos manuel// de morales y Bme de morales y Hernando mar/tinez domedel vz^{os} en Jaen =

Bartolome martinez [rubricado] tomas de morales [rubricado]
Ante my Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

[En el margen: Prossigue] en la çiudad de Jaen en el dicho dia mes y año dichos/ el dicho Bme martinez como albaçea del dicho/ esteban de tolossa y para lexitimo administra/dor de dichas sus hijas estando en las cassas do solia/ haçer su morada el dicho esteban de tholossa difunto/ prosiguiendo el dicho ynventario por pressençia de/ mi el dicho ess^{no} y testigos ynfraescriptos manifesto/ en Plata çien rreales de ancho mexicanos y de castilla/ y en rreales de ancho del piru y en mo/neda de bellon mil trecientos y sesenta/ y seis rreales en que entran la plata de/ mexico y del piru contando los de me/xico y de castilla a doçe reales cada real/ de a ocho y los del piru a nuebe que todo/ haçe dicha cantidad _____ IUCCCLXVI R^{l}/
- dos Pieças de tafetan la una rosada/ y la otra cabellada la rrosada con çiento/ y quinçe baras y la cabellada con çiento/ y catorçe que a raçon de çinco reales y m^{o}/ cada bara montan un mil duçientos/ y sesenta reales _____ IUCCLX R^{l}/ IIUDXXVI R^{l}/
[En el margen: Cassa] - y ansimesmo hiço ynbentario que que/daron del dicho esteban de tolossa de una cassa ques// en la que haçia su morada el tiempo que vivia en la/ collaçion de san ylefonso calle ancha deste çiudad/ linde por la parte alta con el conbento de la/ concepçion y otros linderos de todos los quales/ dichos vienes hiço el dicho ynventario y quedo en su/ poder el dicho dinero y pieças de tafetan de que dio por entre/gado de ello y juro a dios y a una cruz en f^{a} de derecho no aber/ otros vienes ni haçienda que quedassen por muerte del suso/dicho mas de los rreferidos en este ynventario eceto cinq^{ta}/ ducados en dinero quel dicho esteban de tolossa m^{do} por su tes/tamento a doña barbara cruçado del risco relixiosa/ en el conbento de la encarnaçion del carmen calçado/ de la çiudad de Antequera que la dicha cantidad con mas/ otros duçientos rreales y una cama de pino y dos guadame/çies dorados y una ymajen de nuestra s^{a} que asimesmo/ mando por el dicho testamento a Antonia de bilches mujer/ de fran^{co} de montoro vz^{o} de la villa de martos sobrina del/ dicho esteban de tolosa que dichos vienes y dinero estan/

aparte para entregarlos a las sussodichas luego que se pidan/ porque asi lo mando el dicho esteban de tolossa por dicho/ testamento de los quales por ahora no se haçe ynventario/ por dictar raçon y declaro no aber otros vienes y que tiniendo/ noticia los aga hara de ellos ynbentario y asi lo otorgo y/ firmo siendo testigos sebastian de hoya y fran^{co} de morales/ y Alonso ruiz de campos vz^{os} en Jaen =

bartolome martinez [rubricado] Ante my Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

- y usando del dicho despacho el dicho Bartholome martinez/ en conformidad de la dicha açetaçion se obligo segun ba referido/ de administrar los dichos vienes y haçienda de la erencçia del dicho/ esteban de tolossa en que sucedieron las dichas sus hijas como/ tales erederas con benefiçio de ynbentario = con declaracion/ que la cassa en la collaçion de san ylefonso en la calle ancha/ espressada en dicho ynbentario solo toca la mitad de ella/ a madalena domedel su hija mayor a quien la m^{do} el dicho/ esteban de tolosa por dicho su testamento porque la dha mi/tad es de m^{a} domedel ssu mujer en virtud de donaçion/ que de ello se hiço el sussodicho = y bajadas las dos mandas/ que por el dicho testamento hiço el dicho esteban de tolossa/ a doña barbara cruçado del risco monja en el conbento de la/ encarnaçion del carmen calçado de la çiudad de antequera/ y la otra a Antonia de Vilches mujer de fran^{co} montoro vz^{o} de la/ villa de martos su sobrina = y ansimismo el gasto el cum/plimiento de anima y funeral del sussodicho quedan liqui/dos y libres los vienes y haçienda contenidos y apreçiados en/ el dicho ynbentario de los quales y de su apreçio se dio por contento/ y rrealmente entregado a su boluntad sobre que renunçio/ la ecepçion de la no numerata pecunia y leyes de la entrega/ de la cosa no bista ni rrecibida prueba de la paga como en ellos/ se contiene de que otorgo carta de pago en forma para/ dar quenta de ellos con sus frutos y rrentas a las dichas sus hi/jas o alguien en su nombre fuere parte lexitima cada que/ se pidan y los pagara a en esta çiudad sin pleito alguna// pena delos pagar por via ejecutiva y con las costas de la cobrança/ y defender a dhas sus hijas en lo que toca a los vienes/ y haçienda que les toca desta guarda en los pleitos que se les/ ofreçieren lo mando consexo y parecer de abogado donde/ el suyo no bastare y arendara la parte de la dicha cassa/ que toca a la dha su hija a la persona que mas por ella/ diere y los vienes muebles bendera o en su techo pagara/ su balor y en todo hara y cumplira lo que debe y es obliga/do a tal curador y guardador y a la conclusión del dho/ Juramento dijo si Juro y amen = y para que asi lo cum/plira dio por su fiadora a maria domedel su mujer vz^{a} de/ la dicha çiudad la qual que estaba presente con liçençia/ que pidio al sussodicho para otorgar esta escriptura el/ dicho Bme martinez la conçedio y la dicha m^{a} domedel/ la açeto y della usando Justamente con el sussodicho/ y de mancomun rrenunçiando las leyes de la man/comunidad y benefiçio de la division y escursion y espen/sas y demas leyes y derechos de la mancomunidad segun/ en ellas se contienen otorgo que fiaba y fio al dicho su marido/ y se obligo que hara cumplira y pagara lo que lleba dicho/ Jurado y prometido donde no la sussodicha como su fiadora/ y principal pagadora lo cumplira y pagara por su per/sona y bienes que para ello anbos otorgantes se obligaron/ avidos y por aber dieron poder cumplido para lo que dicho es/ a qualesquier Justiçias y Jueçes de su mag^{d} que le apremien/ a su cumplimiento como por sentencia difinitiva de/ Juez conpetente por los sussodichos consentida y passada/ en cosa Juzgada rrenunçiaron todas leyes y derechos en/ su favor y la xeneral y la dicha maria domedel// rrenuncio las leyes del enperador Justiniano y el beliano/ y demas faborales a las muejres como en ellos se contienen/ de que fue abissada por mi el dicho ess^{no} de que doy fee y como/ sabida la ssusso dicha rrenunçio y Juro por dios nuestro/ Señor y por una señal de cruz que hiço con la mano derecha/ de aber por firme esta escriptura y no yr contra ella por su/ dote y harras ni por otra cossa alguna ni pedira

avsoluçion/ deste Juramento a nuestro muy santo padre ni otro Juez/ ni prestado que poder tenga de conçederlo y aunque sin pedir/ se le conceda no usara del pena de perjura y dijo si Juro/ y amen en testimonio de lo qual anbos marido y mujer/ asi lo otorgaron y firmo el dicho Bartholome martinez/ y por la dicha su mujer que dijo no saberlo firmo un testigo/ siendo testigos Antonio de buenaño y Jose de bargas y Joan/ de morales vz^{os} en Jaen e yo el ess^{no} doy fe conozco a los otor/gantes = en^{do} = sui = fer

bartolome martinez [rubricado] Antonio buenaño [rubricado]

Ante my Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

[En el margen: Descernim^{to}] en la çiudad de Jaen a doçe dias del mes de março de mil/ y seis çientos y cinquenta y uno años su med el S^{r} ll^{do} don/ luis de baldivia alcalde mayor desta dicha çiudad abien/do visto el nombramiento acetaçion Juramento y fian/ca dada por el dicho Bartholome martinez dijo// que les disçernia y discernio el dicho cargo y administra/çion de dichas sus hijas en quanto toca a los vienes y ha/çienda que asi eredaron desteban de tolossa de que/ tiene hecho ynbentario y apreçio y le dio poder facul/tadad cumplida la que de derecho a rrequiere para que/ administre los dichos vienes y haçienda bendiendo/ los muebles y arrentando las rraiçes en la persona que/ mas por ellos dieren y rreçiba y cobre quales quier m^{a}/ y otras cossas que se les deba y deviere por qualesquier per/zonas a las dichas sus hijas que pertenezcan a la dicha/ haçienda y de sus reçibos de los pagos necesarios conçesion/ de derechos y aqçiones y balgan como si las dichas sus hijas/ las otorgassen y si la paga no fuere ante ess^{no} que dello de fee/ se de por entregado y renuncie la eçepcion de la pecunia leyes/ de la entrega prueba y paga como en ellas se contienen y en/ rraçon de la cobrança y pleitos que se ofrecieren parezca en/ Juiçio y presente qualesquier recaudos y lixitimaçiones que/ conbenga que para ello y pedir y haçer qualesquier ex^{as} prisio/nes bentas trances y rremates de vienes y tome posession y an/paro de ellos y los demas autos y dilixençias Justiçiales ex/traxJudiciales que conbengan cerca de la dicha administraçion/ le dio poder y facultad cumplida en todo lo qual su med ynter/pusso su autoridad y derecho Judiçial quanto a lugar de derecho/ pasa su balidaçion y lo firmo siendo testigos gabriel palomino/ agustin de la chica y fran^{co} de Ximena vz^{os} en Jaen =

don luis de baldivia [rubricado] Ante my Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 128r–134v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 12 de marzo de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 49

11 de abril de 1651. Finiquito de Bartolomé Martínez a Francisco de Montoro y su mujer.

[En el margen:] finq^{to} de Bar^{me}/ martinez/ a q/ fran^{co} de montoro/ y su muger

En la çiudad de Jaen a diez d^{s} del/ mes de abril de mill y seis cientos/ çinquenta y uno años ante mi/ el ess^{no} pu^{co} y tstigos ynfraescriptos/ parecieron francisco de montoro/ y antonia de bilches su muger vezinos/ de la villa de martos estando de/ presente en esta ciu^{d} de Jaen a …/ … yo el

dho ess^{no} doy fee conozco a/ dha antonia de bilches en press^{a} y/ con licencia le otorgo su marido/ que para otorgar esta escriptura/ le pidio y el dho fran^{co} de montoro/ la vio y conzedio y la dha antonia/ de bilches la acepto y usando de/ ella anbos de mancomun y abos/ de uno ynsolidum rrenunçiando/ las leyes de la mancomunidad/ sigun y como en ellas se contienen/ dixeron que por quanto esteban/ de tolossa vezino que fuere desta ciu^{d}/ tio dela dha Antonia de bilches/ por su testamento con que fallecio/ que otorgo ante mi el dho ess^{no}/ en v^{te} y quatro dias del mes de/ febrero pasado deeste año de/ la fecha mando a la suso dha/ ducientos reales en modena/ de bellon y una cama de madera/ dos guadamecies dorados = y una/ yamgen de bulto de ntra señora/ que se le diese por sus herederos/ sigun se contiene en una clausula// del dho testamento a la qual se/ permitieron en cuya conformidad/ aceptando como aceptan la dha/ manda an pedido a bartolome/ martinez vecino deesta ciu^{d} como/ albacea testamentario de el dho/ esteban de tolossa y guardador de/ las personas y bienes de sus hixas/ Herederas del suso dho cunpla con/ el tenor de la dha manda el qual/ en su cunplimiento fuere los dhos/ duçientos R^{l} y demas bienes con que/ se les de finiquito = Por tanto anbos/ otorgantes marido y muger otorgaron/ aber rezivido del dho bartolome mar/tinez los dhos duçientos reales de bellon/ cama y demas bienes expresados en/ esta escritura de los quales se dieron/ por contentos y rrealmente entrega/dos a su boluntad sobre que rrenun/ciaron la Excepcion de la no nume/rata pecunia Leyes de la entrega/ de la cosa no vista ni rrecivida/ y prueba de la paga como en ellas/ contienen y se otorgaron/ carta de pago y finiquito en/ forma bastante y a la firmeca/ dello y que en ningun tiempo// se Pediran los dhos ducientos/ Reales de mas bienes a el dho/ bartolome martinez ni demas/ Herederos del dho esteban de to/lossa por los otorgantes ni otra/ ninguna persona obligaron sus per/sonas y bienes abidos y por aber/ dieron y otorgaron poder cum/plido executorio a todas y quales/quier justiçias y jueces de su mag^{d}/ que a ello se apremien como/ si fuesse por sentencia difinitiva/ de juez conpetente por los suso/dhos consentida y Passada e/ cosa juzgada y rrenunciamron/ todas leyes fueros y derechos en/ su fabor y la que prohibe la jene/ral rrenunçiazion de leyes fecha/ non bala = y la dha antonia/ de bilches rrenuncio las leyes/ del enperador Justiniano y Beleya/no y demas favorables a las/ mugeres como en ellas se con/tienen del efeto delas quales/ fue abissada Por mi dho escrivano/ de que doy fee y como sabidora/ les rrenuncio en esta rrazon/ y juro por dios nro s^{r} y por una/ señal de cruz que Hizo con/ la mano der^{a} de aber y por/ firme esta escritura y no/ yr en contra lo en ella cont^{do}// Bien coxida dejando guias yo pendo/nes como es costumbre pena de pa/gar el menos cabo difinido en el/ juramento de la parte y para lo/ asi cumplir para y aber por firme/ obligo mi persona y bienes abidos/ y por aber y doy y otorgo poder cun/plido execut^{o} a quales quier Justiçias/ y Jueçes de su magestad que a ello me a/premien como por sentencia di fm^{a}/ de ques competente pasada en cosa/ juzgada rren^{o} todas leyes y der^{os}/ de mi fabor y en jeneral y porq/ no se escribir lo firmo ami rruego/ volt^{a} en el rreg^{o} ques fm^{a} y otorgada es/ta carta en la dha ciu^{d} de Jaen ante/ mi el Es^{no} pu^{co} y testigos ynfraescritos/ a Honce dias del mes de abrill de/ mill y seis^{o} y cinquenta y uno años/ siendo testigos Joan e carbaxal y pan/corbo y joan Peral y ant^{o} de torres/ bernal vecinos en xaen e yo el/ ess^{no} doy fee conozco al otorgante =

Ant^{o} de torres vernal [rubricado] Ante my Antt^{o} de Pancorvo y Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1654 (1650–1652), ff. 189r–190v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 11 de abril de 1651.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 50

12 de junio de 1652. Escritura de autorización de Bartolomé Martínez y María Domedel para que su hija Magdalena ingrese en el convento de la Virgen Coronada de Úbeda.

[En el margen:] es^{a} del conven/to de la virgen/ coronada de mon/xas de la ciu^{d} de/ ubeda =/ a q/ bar^{me} mrz/ y su mug^{r} =

Sepan quantos esta car^{ta} vieren como yo bar^{me}/ martinez e yo maria de domedel su mug^{er}/ vecinos que somos desta ciu^{d} de Jaen/ a la collacion de Santa maria y la dha/ maria de domedel en presencia/ y con licencia de dho bar^{me} mtrz mi/ marido que para hacer otorgar esta/ es^{a} le pido y demando de mi propia/ livre y espontania voluntad sin que/ por el dho mi marido ni otra persona en/ su nombre aia sido fforzada atemoriza/da ni ynducida = e yo el dho bar^{me}/ mr^{z} otorgo y conozco que doi y concedo/ la dha licencia a la dha mi mug^{r} sigun/ y para el effecto que mes pedida y/ demandada y consiento en ella y/ me obligo de la aber por ffirma en todo/ tiempo lo espresa ubligacion que para/ ello lo agose mi persona y bienes y abajo/ dira = e yo la dha maria domedel aceto/ la dicha licencia a mi dada y concedida por/ el dho mi marido y de ella usando an/vos a dos marido y mug^{r} de mancomun/ y ambos de uno y cada uno de nosotros/ por ti y por el todo rrenunciando/ sigun que espresamente rrenun/ciamos la lei deudovos rres deven/di y es autentica presente que/ dice de jusoribus y el beneficio/ de la division y escursion y espen/sas como en ellas se contiene decimos/que por quanto magalena de jesus/ nuestra hixa a tenido voluntad de/ entrar en rreligion y ser mon/xa en el convento de la virgen/ coronada de la orden de Santo do/mingo de la ciu^{d} de ubeda donde/ a estado el tiempo de noviciado/ y quando entro en el sea justo// que avia de llevar por bienes de su dote/ de mas de el ajuar conventual y ali/mentos de el año de noviciado seis/ cientos ducados Los quatrocientos/ en dineros y los docientos ducados/ rrestantes aviamos de constituir/ censo sobre nosotros y nuestros bie/nes muebles y los rraices que aba/xo dira para que en el ynterior/ que no los entregasemos a dho con/vento dho docientos ducados pagarle/ sus corridos de ellos a rrazon de v^{te}/ nueve de millar en dos pagas por san/ juan de navidad y porque con …/ ayuda de dios nuestro SS^{r} y con su/ bendicion y gracia la dha nues/tra hixa de proffesar de la fr^{a}/ de esta es^{a} en diez dias y para/ que tenga cunplido efecto cun/pliendo por nuestra par^{te} con/ lo tratado y asentado y para/ en parte de pago de dhs seis/ cientos ducados de dha dote/ de nuestra voluntad libre y/ espontania y por nosotros y/ en nombre de nuestros here/deros y sucesores presentes y/ por venir otorgamos y cono/cemos de pagar y que pagaremos/ a el dho convento de la virgen co/ronada de la orden de santo do/mingo de dha ciu^{d} de ubeda y quien/ por el primera par^{te} en qualquiera/ manera tres mil y setecientos y// quarenta mrs de censo y tributo en/ cada un año durante no rrecibiere/mos y pagaremos a dho convento dhos/ setenta y quatro mill y ochocientos/ mrs de par^{te} de dha dote el dho censo/ y corridos en la manera que dha es/ lo cargamos e ynponemos so/bre nuestras personas y bienes/ especial y senaladamente sobre/ unas casas que abemos y tenemos/ en la cal ancha collacion de san y/lefonso que alindan con el conven/to de monxas de la pura y lim/pia concepcion de nuestra S^{a} de/ la orden del S^{r} S domingo y casas/ de la cofradia de Jesus de nazareno/ que sobre dhas casas esta un censo de/ once mill y docientos y v^{te} mrs que/ se paga en esta ciu^{d} y libre de otro/ censo carga ni poteca especial mrs/ que no la tiene y dhs casas son/ propias nuestras y de dhs setenta/ y quatro mill y ocho cientos mrs/ de dho censo y de lo que procede/ la deuda nos damos por bien i con/tentos y rrealmente entre/gados a toda nuestra voluntad/ sobre que rreununciamos la e/cepcion de la no numerata pe/cunia de la cosa no vista ni rre/cibida leyes della entrega prue/ba de la paga como en ellas se/ contiene = Los quales dhos

tres/ mill y setencientos y quarenta/ mrs de dho censo nos obligamos/ de dar y pagar a dho conbento/ en la dha ciu^{d} de ubeda y/ a quien por el fuere parte en// dos pagas por san juan y navidad de/ cada un ano que la primera que abe/mos de acer de el dia de pascua de nabi/dad ffin de este ano por dha paga de/ dhs corridos a de correr y corre por/ mi es … de el dia de S^{r} S Juº/ primero que … en este mes y/ ano en consideracion que dha mi/ hija abra profesado y luego/ pagas siguientes en adelante/ a dho placos hasta lo aver rredi/mido y quitado pena de lo pa/gar con la ex^{on} y costas de la/ cobranca con mas ocho rreales del salario/ a el mensaxero que a ella viniere a esta ciu^{d}/ por los quales se nos a de executar como/ por los mrs del principal y nos obli/gamos y a nuestros herederos y sucesores de/ que guardaremos y guardaran las condi/ciones durante no lo rredimeremos que/ primeram^{te} condicion y nos obligamos/ de tener y que tendremos las dhs casas bien/ labradas y rreparadas de todas las labo/res de que tuvierean necesidad de fuer/te que dho censo en ellas este siguro/ y bien parado y … si no lo hiciere/mos y cumplieremos el dho convento/ a quien por el fuerre par^{te} pueda de/clarar la falta de laborres y rre/paros de que tubiere necesidad y/ para los … diera nuestra costa declarar/lo que sea necesario y executarnos com/ … juram^{to} y de la racion en lo dejamos/ y dijerimos decisorio si no… prueba ni/ aber … alguna de que dho conven//to de quedar rrelebado y le rrelebamos/ en bastante fforma de drº como dho es/ es condicion y nos ubligamos de no vender ni ena/xenar las dhas casas a ninguna persona de las en/ drº prohibidas y abiendolas de vender a/ de ser a persona lega rrica llana y abo/nada y con la carga de dho censo y de quien/ se puedan cobrar dhs corridos bien y llana/mente a dhs plaços y antes de lo efetuar/ lo emos de notificar y hacer saber al dho/ convento para que los quisiere aber y to/mar dhs casas por el precio que por ellas/ me dieren declarado lo conjuram^{to} lo ad/quiere o no tenga plaço y termino de v^{te} dias/ contados … dia de el rrequerimiento/ y la v^{ta} y enaxenacion que de otra mane/ra se hiciere sea en ninguna y de ningun/ valor ffuerca ni efecto para que no valga/ y con condicion que cada y quando yº en/ qualquiera tiempo que por rredencion/ y quitacion de dho censo dieremos y pagare/mos a dho covento dhs docientos ducados/ tos juntos en una paga o de cinquenta/ ducados arriba con los corridos que/ se devieren el dho convento a de ser/ obligado a los rrecibir y nos otorgar/ ffm^{o} o ffm juntos de rredencion de dho/ censo y desde este dia emos de que/dar libres de el dho censo y dha casa/ y en la manera que dha es y con dhs con/diciones vendemos el dho censo y por/ la presente nos desapoderamos par/timos y que tamos de la dha casa sobre/ que dho censo van puesto y cargado/ y dr^{os} y acciones della posesion/ y propiedad y senorio y drº de/viçion rreales y personales/ y otros qualesquiera que tenemos/ y lo todo damos otorgamos cedemos/ y traspasamos en el convento/ de la virgen coronada y en quien// por el fuere par^{te} y les damos y otorgamos po/der cumplido y bastante para que luego/ y cada que quisiere y por bien tuviere sin/ nuestra licencia o de juez con presente y sin/ pena alguna puedan entrar tomar y/ aprehender la posesion de dha casa y dho/ censo y es acer en ella lo quisiere y por/ bien tuviere como de cosa propia avida/ en el justo titulo que esta es y en el/ entre tanto que la toma y aprehende/mos constituimos por sus ynilinos tene/dores y posedores y por dho convento/ la tenemos y poseemos y nos obli/gamos allí defender y hacer cierto y si/guro y de paz el dho censo en dha/ casa de quien lo pida demande en/bargue perturbe q^{a} el todos par^{te}/ y de tomar y que tomaremos la/ voz y deffensa y a nuestro cargo/ de que quiera de mandas o pleitos/ que sobre dho censo ffueren mobi/dos a la qual dha de fuerza saldremos/ dentro de quinto dia como para/ ello seamos rrequeridos en nues/tras personas o casas de nuestra/ morada y los seguiremos y ffene/ceremos a nuestras propias costas/ y espensas por todas ynstancias/ en tal manera que el dho censo lo/ aia y que de libre y paciffico y des/enbargado y sin contradicion/ alguna y del dhos a no aumen/to no hicieremos o no pudiere/mos nos ubligamos de le dar y/ pagar a dho convento y volver/ los dhos doscientos ducados de dha// parte de dha dote con mas los … que se/ debieren a rrazon de v^{te} mill del millar/ que es a los que vamos obligados a pagar con/ fforma a la rreal prematica de su

mag^{d}/ y las costas damos e ynteres que sobre/ … quieren y rrecibieren por lo/ qual y qualquiera cantidad que le saliere/ y … de poder executar con dho/ su juram^{to} y declaracion en que como dho es/ a de quedar y queda diferido y de todo de/je haga dho pago con dha ex^{on} y costas y/ … de dha cobranza y para que ansi/ lo cumpliremos y pagaremos y abemos por/ ffirme en todo tiempo ubligamos nuestras per/zonas y bienes abidos y por aber damos y/ otorgamos poder cumplido ex^{o} a las jus/ticias y jueces de su mag^{d} en especial/ y señaladamente a las justicia y jue/ces de la dha ciu^{d} de ubeda aqui o ffuero y/ juridiccion nos sometemos rrenuncian/do como rrenunciamos nuestro pro/pio ffuero y juridicion domicilio y ve/cindad de esta ciu^{d} de Xaen donde somos ve/cinos y domiciliario y otro que jura/remos y tuvieremos y la lei …/ … de juridicion … judicion y la/ nueba prematica de las sumisiones/ y declaracion ellas para que las dhas/ justicias nos conpelan y apremien/ a lo cumplir y pagar como por es^{a} pa/sada en autoridad de cosa juz/gada rrenunciamos todas leies/ ffueros y dr^{os} que van en nuestro/ favor y contra lo … dho y/ en especial rrenunciamos/ la lei y dr^{o} que o al que^{r}/ rrenunciacion de leies ffa non/ vala e yo la dha maria domedel/ rrenuncio las leies de los empe/radores Justiniano Veliano nueva// y vieja constitucion leies de toro y par/tida favorables a las mugeres como en/ ellas se contiene de quio effecto ffue avisa/da y apercebida por el escn^{o} pu^{co} y cu/yo escrito respeto el dho escn^{o} doi ffe le/ avise de ello effecto de las dhas leies y/ como de ellas sabidoras las rrenuncio/ quanto a esta rracon y juro por dios/ nr s^{or} x^{o} y por una señal de cruz^{+} que hice/ con los dedos de mi mano derecha de aver por/ ffirme esta es^{a} y de no ir ni venir q^{a} ella en/ rracon de mi dote arras ni bienes parra/fernales ni muntiplicados ni por otra causa/ que de dr^{o} este en mi favor y no pedire be/neficio ni avsolucion de este juram^{to} a/ nuestro mui santo padre ni a otro que es mi/ prelado que poder tenga de me lo conceder/ y en caso que sin pedirlo me sea concedido/ de su propio motuo cierta ciencia no/ usare de el pena de perjura y a la/… dell juram^{to} digo si juro y amen/ en testimonio de lo qual otorgamos esta car^{ta}/ en la dha ciu^{d} de jaen ate el escn^{o} pu^{co} y izo/ escrito estando en las casas de nuestra mo/rada doce dias de el mes de junio de mill/ y seis^{o} y cinq^{ta} y dos an^{s} siendo tg^{s} Ju^{o} sa/lido de la parra y xbal lopez y clemen/te colmenero vz^{os} en jaen y yo el dho/ es^{o} doi ffe que conozco a dhos otorgantes/ y el que de ellos dijo escribirlo ffir/mo y por el que dijo no saber un t^{o} a su/ rruego = otros i doi ffe que este dia sa/que … de esta es^{a} primero pliego/ dell sello sigundo y lo demas comun/

Bartolome Martinez [rubricado] Juan Salido de la Parra [rubricado]
ate my Andres Salido Olmedo [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 118r–121v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 12 de junio de 1652.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 51

12 de junio de 1652. Escritura de Bartolomé Martínez y de sus hijas, María Domedel y Ana Martínez del Salto, para sufragar los gastos de Magdalena en el convento de la Virgen Coronada de Úbeda.

[En el margen:] es^{a} de bar^{me} mr^{z}/ a q/ m^{a} domedel y/ ana mr^{z} sus hi/xas =

Sepan quantos esta/ carta vieren como yo, maria Domedel/ e yo ana martinez del salto donzellas/ e hixas de Bartolome martinez e de/ Maria de domedel nuestros padres/ Vzinas que

somos desta ziudad de xaen/ a la collazion de santa maria declaran/do como declaramos ser mayores de v^te^/ y zinco años en presencia y con lisenzia au/toridad y expreso consentim^to^ del dho/ nuestro padre que para hazer y otorgar/ esta escritura le pedimos y demandamos/ de nuestra livre y expotania volun/tad e yo el dho bar^me^ martinez que a lo/ suso dho soy presente otorgo y conozco que/ doy y conzedo la dha lisenzia, a las dhas/ mis hixas segun yo que por ellas e mee/ pedida y demandada y consiento enella/ la qual me obligo de haber por ffirme/ en todo tiempo so exspresa Obligazion/ que para ello hago de mi persona y bienes/ y abajo dira = e nos las dhas maria dome/del e ana martinez azetamos la dha/ lisenzia dada por el dho nuestro padre/ y della usando anbas a dos juntas y de/ mancomun y abos de una y cada una de/ nosotras, por si e por el todo renunziando/ como renunziamos las leyes de la man/comunidad como en ellas se contiene/ dezimos que por quanto Magda//lena de jesus nuestra hermana esta/ monxa en el convento de la virgen/ coronada de la orden de predicadores de/ la ziudad, de Ubeda y esta axustado/ su dote en seys cientos ducados ffuera de/el axuar conventual y los alimen/tos que se le an dado este año y para/ asi azender a la proffesion es nezesario/ que el dho su padre de satisffazion de/ dicha cantidad y por conozer que el/ dho nuestro padre no tiene los bienes/ que pudiera y de proffesar la dha nu/estra hermana y de por manezer en el dho/ convento no es de notoria utilidad y/ por otras justas, causas que a ellos nos mue/ven esteban de tolosa vezino que ffue/ desta cha ziudad nos ynstituyo/ por sus herederas en el rrermaniente de sus/ bienes por el testamento debajo de/ quya dispusiçion murio que paso y se otorgo/ a antonio de pancorbo scriv^o^ del num^o^ de/ esta çiu^d^ su ff^a^ en ella en veinte y quatro dias/ del mes de fevrero del año pass de mill y/ seiscientos y cinquenta y uno de baxo de/ cuia dispusicion murio y se hizo inventa/rio de sus bienes y nos toco y pertenezio a ca/da una de nosotras ciento y diez y siete duca/dos los quales entraron en poder del dho/ nuestro padre conforme a la clausula de// el dho testame^to^ y por dhas rrazones y se/guirsenos notoria utilidad de la proffesion/ de dha nuestra hermana de nuestra livre/ y espontania voluntad su premio ni ffuer/ca alguna que se nos aya ff^o^ por el dho nuestro/ padre ni otra persona en su nombre consen/timos y abemos por bien que dho nuestro/ padre para en pago de dha dote de al dho/ convento ducientos ducados de la dha can/tidad que ansi nos toco de dha herencia y es/tan en dho su poder y siendo necesario de/ ellos hazemos gracia y donozion a dha nuess/tra hermana con las demas ffuerzas y ffirmezas/ de dr^o^ nezesarias y que para su validazion/ convengan para que con los demas que el dho/ nuestro padre le diere pueda proffesar/ y den de luego damos por livre a el dho nues/tro padre de la ubligacion que tiene de entre/garnos dhs ducientos ducados y nos obliga/mos en rrazon de dha cantidad en ningun/ tiempo pedir ni demandar a dho nuestro/ padre cosa alguna y si lo hizieremos u o/tra alguna persona en nuestros nombres/ no seamos oydas ni admitidas en juicio ni/ ffuerza del y para que ansi lo cumpli/remos y abremos por ffirme en todo/ tiempo obligamos nuestras personas/ y bienes avidos y por aver e yo el/ dho bar^me^ martinez obligo a la ffirmeza/ de lo que voi ubligado mi persona y/ bienes avidos y por aver y todos da/mos poder cumplido ex^o^ a las jus/ticias y jueçes de su mag^d^ que nos apre/mien a su cumplimiento como si lo/ que dho esffuerzo uviese pasado y por/ sentencia diffinitiva de juez con/petente dada y del todo pasada/ en autoridad de cosa juzgada en guar/da y ffirmeza de lo qual rrenun//ciamos todas leyes ffueros y derechos/ de nuestro ffavor y la ley e derecho/ que dize quel rrenunziacion de le/yes ff^a^ non vala y la g^l^ y dr^os^ della = e nos/ las dhas maria domedel y ana martinez/ rrenunçiamos las leyes de los enpera/dores Justiniano y veliyano nueva/ y viexa constitución leyes de toro/ y partida ffavorables a las mugeres/ como en ellas se contiene de cuio esscrito/ ffuimos avisadas y aperzibidas por el/ Scrv^o^ pu^co^ y uso escrito de que yo el dho Scrv^o^/ doi ffe les avise del effecto de las dhs leyes/ y como dellas sabidora las rrenunzia/ron quanto a esta rraçon = en testim^o^/ de lo qual otorgamos esta carta que es ffm^a^/ y otorgada en esta dha ciu^d^ de xaen ante an/dres salido olmedo de la parras scrv^o^ del/ rrey nuestro s^r^ pu^co^ perpetuo del num^o^/ della estando en las casas

de nuestra mora/da a doce dias del mes de junio de mil y seis/cientos y cinquenta y dos años siendo tes/tigos juº salido y clemeᵗᵉ colmenero y xtbal/ garcia vizinos en esta dha ciuᵈ de xa/en y los dhos otorgantes a quienes yo/ el dho escribano doi ffee conozco lo ffirmo/ el dho barᵐᵉ martinez y por las dhas/ maria y ana martinez un testigo a su/ rruego en el rregº desta carta porque/ dixeron no saber escribir = en mᵈº = salido =

Bartolome Martínez [rubricado] tgº Juan Salido de la Parra [rubricado]
ante my Andres Salido Olmedo scrvº puᶜº [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1458 (1648–1652), ff. 122r–123v. Escribano Andrés Salido Olmedo. Jaén, 12 de junio de 1652.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 52

21 de enero de 1653. Se acuerda que un maestro de Córdoba haga un modelo de San Miguel y que lo asista Sebastián Martínez.

[En el margen:] Modelo de s Migˡ para/ el Zimborio =

Este dia los ss provissor y cabº Acordaron que/ el mº de Cordoba haga modelo nuebo para/ la Imagen de San Migˡ que se a de poner/ en el crucero desta Sᵗᵃ Iglª el qual lo haga/ con assistencia de Sebastian martinez pintor

AHDJ: Actas Capitulares, nº 37 (1652–1654), f. s/n. Jaén, 21 de enero de 1653.

Galiano Puy, 2007a; Galiano Puy, 2007b.

DOCUMENTO Nº 53

24 de enero de 1653. El cabildo de la Catedral de Jaén encarga a Sebastián Martínez que supervise el modelo de San Miguel para el cimborrio.

[En el margen:] Aprobacion del mo/delo de San migˡ pª/ el Zimborio =

Los ss. Provissor y Cabildo acordaron que los modelos/ sean hecho para la Imagen de San miguel que se/ vieren en este Cabildo los vean el maestro mayor/ y Sebastian martinez Pintor y que se aprueba el/ modelo que ellos aprobaron =

AHDJ: Actas Capitulares, nº 37 (1652–1654), f. s/n. Jaén, 24 de enero de 1653.

Galiano Puy, 2007a; Galiano Puy, 2007b; Higueras Maldonado, 2009.

DOCUMENTO Nº 54

25 de julio de 1653. Partida de bautismo de Manuel Gerónimo Martínez Orozco.

[En el margen:] manuel hieronimo

En Jaen a beynte y cinco dias del mes de Julio de mill y seiscientos y cinquen/ta y tres años yo el l^{do} diego martinez de alcacar cura desta yglesia de Señor/ San yllifonso desta ciudad baptice a un hijo de Sebastian martinez do/medel y de doña cat^{a} de horozco su muger calle mesones y le puse/ nonbre manuel hieronimo nacio a beynte y uno del dho mes y año/ fueron sus compadres nonbrando por los dichos sus pa/dres fr^{co} de miranda parra vz^{o} de la Parroquia/ al qual adverti el parentesco espiritual que/ abia contraido con el Baptizado y sus padres/ y lo firma fh^{o} ut supra _____

llic^{do} Diego mrz de Alcacar cura [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 14 (1648–1657), f. 187r. Jaén, 25 de julio de 1653.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 55

11 de diciembre de 1653. Libramiento de 2.000 reales a favor de Sebastián Martínez a cuenta de los 6.000 que concertó por un cuadro de pintura para la iglesia del convento de capuchinos de Marchena.

Gabriel de Alcacer Mayordomo de mi haz^{da} en mi villa de/ Baylen de los m^{s} de … cargo la da sebastian Martinez/ Maestro Pintor Vez^{o} de la ciu^{d} de Jaen dos mil R^{l} de Vellon/ q valen sesenta y ocho mil m^{s} q los a de ver a q^{ta} de seis/ mill R^{l} en que se concerto con el un quadro de pintura q a de/ hazer para el conv^{to} de los capuchinos desta mi v^{a} de Mar^{a}/ y tomad carta de pago con la qual y esta mi lib^{a} .../ la Razon uno de mis … se os Reciviran en …/ en mi v^{a} de Mar^{a} a onze de Diz^{e} de mil seiscientos y cinq^{ta} y tres

….
tomela R^{on}
Xpoval de Ribera [rubricado]

[En el margen: ass^{da}] A Sebastian Martinez Maestro Pintor Vz^{o} de Jaen 20 Rs/ a q^{ta} de 60 en q … un quadro de pintura para el/ conv^{to} de los capuchinos de Mar^{a}. __

AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el precio de un cuadro para el convento de Marchena. Bailén, 11 de diciembre de 1653.

Ravé Prieto, 1984; Ravé Prieto, 2011.

DOCUMENTO Nº 56

1 de abril de 1654. Carta de pago de Sebastián Martínez, otorgada ante Salvador Medina por los 2.000 reales recibidos a cuenta.

[En el margen:] Carta de paga/ de Gabriel de/ alcozel/ a q/ Seb^as^ mart^z^ de/ 20 _ R^l^ v^n^/
El dia del otorgam^to^/ ditt^do^ en sello terçero/ doy fee =

En la ciudad de Jaen a primero dia/ del mes de abril de mill seiscientos/ y cinquenta y quatro anos ate mi Salvador/ de medina Bustos escriv^o^ del Rey nro s^r^ pu^co^/ perpetuo de nu^o^ dela dha ciudad de los/ testigos ynfraescritos parecio Sebastian mar/tinez Domedel vz^o^ desta ciudad a quien doy fee/ que conozco y otorgo que da carta de pago a Gabriel/ de alcoçel vz^o^ de la villa de Baylen como mayor/domo de la haz^da^ que en la dha villa tiene el ex^mo^/ S^r^ duque de arcos conde de la dha villa dos mil Rl/ en modena de vellon balen sesenta y ocho mil/ mrs en virtud de libranza de su ex^a^ su/ fha en marchena en onze de diciembre del ano/ pasado de mill y seiscientos y cinquenta y/ tres refrendada y tomada la racon de don xpoval/ de Rivera su scri^no^ se le libran al otorgante/ en quenta de seis mill Rl en que esta ajustado/ y conzertado un quadro de pintura que esta Ha/ciendo para el convento de capuchinos de la villa/ de Marchena como de dha libranza pareze que la/ rremite en q y los dhos Dos mill R^l^ a recivido/ en diferentes bezes de que a dado dos Rezivos el/ uno de un mil R^l^ y el otro de quinientos R^l^ y el otro/ quinientos que aora recive de que se da por …/ contento y Recem^te^ entregado volun/tad Ren^o^ la ex^on^ de la no numerata pecunia/ leyes de la entrega prueba de la paga// como en ellas se contiene y aprobando/ los dhos dos Recivos y conprehendiendose en es/ta carta de pago de los dhos dos mill R^l^ al dho/ gabriel de alcoçel para su descargo y lo fmo/ en Reg^o^ siendo testigos fr^co^ Ruiz de Medina y/ el l^do^ Pedro de ayala mercado y Xpobal de alcala vz^os^ de Jaen =

sebastian martinez domedel [rubricado] ate my Salvador de Medina Bustos [rubricado]
e dello doy fee

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1476 (1653–1654), ff. 117r–117v. Escribano Salvador de Medina Bustos. Jaén, 1 de abril de 1654.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 57

1 de abril de 1654. Carta de pago de Sebastián Martínez, otorgada ante Salvador Medina por los 2.000 reales recibidos a cuenta.

En la ciu^d^ de Jaen a primero dia del mes/ de abril de mill y seis^to^ y cinquenta y quatro a^s^/ ante my Salvador de medina Bustos escri^o^ del/ rey nro s^r^ publico perpetuo de numero/ de la dha ziudad de los testigos ynfraescritos/ parezio Sebastian martz domedel vez^o^/ desta ziudad a quien doy fee que conozco/ y otorgo que da carta de pago a Gabriel/ de alcocel S^o^ P de la villa de Bailen como may^mo^/ de la hazienda y en la dha villa tiene/ el ex^mo^ señor duque de arcos conde de la/ dha villa dos mill Rl en modena de vellon/ valen sesenta y ocho mill mrs q en virtud/ de libranza de su ex^a^ su ffecha en marche/na en once de diziembre del año passado/ de mill y seis^to^ quin^ta^ y tres refendada y toma/da la racon de don Xpobal de Rivera su/ secretario se le libran al otorgante en q^ta^/ de sesis mil Reales en que esta ajustado/ y conzertado un quadro de pintura/ q

esta haciendo para el convento de// capuchinos de la villa de marchena como de/ dha libranza pareze q la rremite oxix/ y los dhos dos mil R^l divido en diferentes/ bezes de que a dado dos Rezivos el uno de/ un mill R^l y el otro de quinientos R^l = y o/tro quinientos que aora rezive de …/ … entregado Rlmente y contento/ a su voluntad renuncio la $esep^{on}$ de la no nume/rata pecunia leies de la entrega prueba de la/ paga como en ellas se contiene y aprobando los/ dhos dos rezivos y comprendiendose en esta car/ta de pago de los dhos dos mil R^l al dho Gabriel/ de alcocel para su descargo y lo fm^o en el Reg^o/ siendo t^{os} $fran^{co}$ Ruiz de medina y el lz^{do} P^o de ayala/ mercado y Xpobal de alcala vz^o en Jaen/ Sebastian $Mart^z$ Domedel ante my Salvador/ de Medina _____

ate my Salvador de Medina [rubricado]

AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el Precio de un cuadro para el convento de Marchena. Jaén, 1 de octubre de 1654.

Ravé Prieto, 1984; Ravé Prieto, 2011.

DOCUMENTO Nº 58

10 de enero de 1655. Testamento de Catalina de Orozco.

[En el margen:] $Testam^{to}$ de doña/ cat^a de horoz/co =

En el nombre de dios amen ssepan/ quantos esta carta bieren como yo doña/ Catalina de horozco mujer legitima/ de Sebastian martinez domedel bezina/ que ssoy en uno con el susso dho dessta ziudad de/ Jaen a la collazion de ssanto Ylefonsso/ en la calle que llaman de lo messones/ estando enferma y en mi buen juy/cio cumplida memoria natural qual/ Dios nuestro Señor fue sserbido de me dar/ creyendo como bien y firmemente creo/ en el missterio de la ssantissima tri/nidad quess dioss Padre hijo y esspiritu/ santo tress personas y un ssolo dios/ berdadero bendito piadosso y misserri/cordiossso que bibe y reyna por siem/pre ssin fin amen teniendo por mi abo/gada e ynterzessora a la gloriossisima/ Birxen ssanta maria madre de mi ss^r je/sucrissto con todos los santos de la corte/ celesstial otorgo y conozco que hago y or/deno este mi testamento y vltima bo/luntad por el qual ordeno y mando co/mo se haga de mi y de miss Bienes despues/ q la voluntad de dios nuestro Señor fuere/ de me llebar deste mundo en la f^a Sig^{te} _____/

- Lo primero encomiendo mi anima a dios/ nuestro Señor que la crio y rredimio con/ su preziossa ssangre Passion y muerte y/ le ssuplico vmildmente me quiera per/donar y llevar a ssu eterna gloria/ para donde fui criada _____//

- Y mando que desspuess de yo ser fallezida/ mi cuerpo sea ssepultado en la dha Yg^a de/ Santo Ylefonsso mi parroquia en la/ sepultura que en ella tengo = Y me/ sepulten con el avito de Señor ssan/ franzissco = y acompañen mi cuerpo/ en mi entierro la $Cruz^+$ y clerigos de/ la dha mi parroquia y el abad y cle/rigoss de la universidad desta ziu^d =/ y anssimessmo doze pobres con antor/chass enzendidass = y los cofadres/ de lass cofradiass de que pareziese/ ser cofadre y el dho mi marido = y/ lleben mi cuerpo a ssepultar los er/manos de ssan Juan de dios que rre/siden en el ospital de la ssanta/ missericordia y se less de la limosna y/ cera acostumbrada = y los dhos cle/rigoss de mi parroquia y uniberssidad/ me digan missa y bijilia y ofizios cum/plidos de difuntos y sse paguen ssu lim^a =/ - y mando se me llebe ofrenda de pan/ bino y

zeras sobre mi ssepultura has/ta en cantidad de quattro rreales = y/ mando a todas lass Yglessiass orde/nes y ermitass desta ziudad con lass del/ campo acostumbradass la limosna que/ a cada uno se acostumbra dar =// - Y mando se digan por mi anima doze/ missas de animan quatro en ssanto Yle/fonsso y quatro en santa maria y otras/ quatro en ssan franzissco en loss alta/ress prebilexiados = y mass se digan/ por mi anima duzientas missass de lo q^{l}/ rogare la yglessia = y por lass animass de/ miss padress abuelos y difuntas animass de pur/gatorio y perssonass a quien pueda tener alg^{a} o/bligazion o cargo cinquenta missas = todas/ lass qualess dhass missas mando se digan en/ la dha mi Parroquia y de todo sse pague ssu lim^{a} _____/
- y para que sse cumpla lo contenido en este/ mi testamento nombro por miss albazeas/ testamentarios y ejecutoress delo el di/cho Sebastian martinez domedel mi/ marido y a bartolome martinez padre/ del susso dho y a el lizenziado Antonio de/ esspinossa pressbitero a los quales y a/ cada uno de por an ynssolidun doy todo mi po/der cumplido el que de derecho se rre/quiere para que enttren en miss bienes/ bendan dellos y cumplan y paguen/ esto que yo mando por este mi testamen/to y les encargo lo cumplan con toda/ brebedad como confio lo haran _____/
- y cumplido y pagado todo lo suso dho/ que yo mando por este mi testamen/to el rremaniente que quedare de/ todoss miss bienes muebles y rra/ycess derechos y aziones mando que/ loss ayan y ereden y partan// Igualmente Diego martinez de horozco/ y franzissco antonio y sebastian y/ manuel jeronimo todos quatro miss/ hixos y del dho mi marido a los quales/ nombro e ynsstituyo por miss lexitimos y/ uniberssaless erederos en el dho rrema/niente de miss Bienes como aya mejor lu/gar de derecho para mass baler _____/
- y rreboco anulo y doi por ningunos y de ningun/ balor ni efeto todos quantos testamen/tos mandasse obdizilos y legadoss aya fecho/ hasta oy por escrito o de palabra y en otra/ forma para que ninguno ni alguno dellos no/ balga salvo este que ahora otorgo que m^{do} sse guarde/ y cumpla como en el sse contiene _____/
- en testm^{o} de lo qual otorge la pres^{te} y por no/ poder firmar por la grabedad de mi enfer/medad lo firmo a mi ruego unt^{o} en el rres^{o}/ ques so esta carta en la dha ziu^{d} de Jaen ante / mi X^{l} de mirez hortuño ess^{o} pu^{co} del num^{o} della/ estando en las casas de la m^{da} de la otorg^{te} a diez dias/ del mes de hen^{o} de mil y seiss^{o} y cinquenta y cin/co años siendo ts ant^{o} Perez y ju^{o} jurados diego a/mador bezinoss en Jaen e yo el ess^{o} doy fe conozco a la/ dha otorg^{te} =

Antonio Perez [rubricado] ate my X^{l} mirez de hortuño ss pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 26r–27v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 10 de enero de 1655.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 59

16 de enero de 1655. Partida de defunción de Catalina de Orozco.

[Parte superior:] doña catalina de orozco
[En el margen:] tº nº 69/ pago las misas/ de anima
dio a quenta 50 R^{l}/ mas dio unas 50 R^{l}/ pagado

en diez i seis de enero de 1655 senterro en esta iglesia del san / ilefonso doña ~~maria~~ catalina de horozco muger de seb/astian martinez vecinos a esta parroquia calle los/ mesones otorgo su

testamento por ante Christobal/ de mirez el escribano publico en diez dias deste presente/ mes i por el mando lo siguiente que se le hagan oficios cum/plidos i le digan por su anima doçe misas de anima qua/tro en san ilefonso quatro en santa maria quatro en san/ fra^{co} i unas la digan por su anima e intencion de sesentas misas/ de lo que recare la iglesia por las animas de sus padres/ i abuelos i demas difuntos i animas de purgatorio i por/ si nos de cargo i obligacion cinquenta misas todas las/ quales dichas misas es mi voluntad le digan en mi pa/roquia nombro por sus albaceas al dicho sebastian mar/tinez su marido i a bartolome martinez padre del suso/ dicho su marido y al l^{o} antonio despinola _____

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Defunciones, nº 9 (1654–1660), f. 44v. Jaén, 16 de enero de 1655.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 60

27 de enero de 1655. Testamento de Bartolomé Martínez.

[En el margen:] Testam^{to}de/ bar^{me} mrz

SSepan quantos esta carta i vieren como yo/ Bartolome martinez domedel bezino que/ soy de esta ziu^{d} de Jaen a la collazion de ssanta/ maria en la calle diego diaz nabarro esstan/do enfermo y en mi buen juicio cumplida/ memoria natural qual dios nuestro S^{r}/ fue servido de me dar creyendo como bien y/ firmen^{te} creo el missterio de la ssantisima/ trinidad ques dios p^{e} hijo esspiritu ssanto/ tres perssonas y una dibina essenzia y en/ todo lo que t^{e} y cree la santa madre Yg^{a}/ de rroma como fiel crisstiano otorgo y co/nozco que hago y ordeno este mi testamento/ y ultima voluntad por el qual ordeno y m^{do}/ como sse haga de mi y de miss bienes desspuess q/ la voluntad de dios nro S^{r} fuere de me lle/bar deste mundo en la forma ssig^{te} _____/
- Lo prim^{o} encomiendo mi anima a dioss nr^{o}/ Senor que la crio y redimio con ssu preziossa/ sangre passion y muerte y le ssuplico umill/mente me quiera perdonar y llevar a/ su eterna g^{a} para donde fuy criado _____/
- y mando que desspuess de yo sser fallezido/ mi cuerpo ssea ssepultado en la dha y/glessia mayor mi parroquia en la ssepol/tura que pareziere a miss albazeass= Y a/companen mi cuerpo en mi entierro la/ cruz^{+} y doze clerigos de la dha mi parroq^{a}/ y los ermanos de la cofradia y erman/dad de San fran^{co} de que ssoy cofadre y los/ rrelixiosos del dho combento en la for/ma que sse acosstumbra = y mando// se me llebe ofrendas sobre mi ssepultura hasta en cantidad de/ quatro rreales = Y m^{do} a a todass las yglessiass ordenes y ermitas/ desta ziu^{d} la limosna acostumbrada = y mando sse digan/ por mi anima $^{\text{doze miss de anima}}$ en los altaress prebilexiados de la yglessia/ mayor Santo ylefonso y San fran^{co} por igualess p^{tes}=/ Y mando se digan por mi anima zien missass de lo que/ rezare la yglessia = Y por lass animass de miss padres/ abuelos y difuntos animass de purg^{o} y perssonas/ a quien pueda tener alguna obligacion o cargo zin/quenta misas = de todass lass qualess dhas mi/sass mando sse digan el quarto dellass en mi parro/quia y otro quarto en el combento de loss desscal/zos y las demas rrestantess en los combentoss de/ San fran^{co} la merzed y san agustin por iguales/ partes = y ruego y encargo a miss albazeass cum/plan y paguen los gastos del dho mi entierro misas/ y funeral de sus propios bieness atento a/ que yo no los tengo en poca ni en mucha cantidad/ para poderlo cumplir y entre tanto que/ lo cumplan y puedan con su comodidad no/ se less de bexazion ni apremie a ello por sser/ como

ess aczion boluntaria y de caridad y no/ forzossa por las rrazoness dhass _____/
- declaro que ssoy guardador de ciertos bienes/ que estaban de tolosa bezino que fue desta ziu^{d}/ por el testamento que otorgo debaxo de/ cuia dissposizion murio que passo ante/ Antonio de pancorbo moya ess^{o} publico/ ~~quefue~~ del num^{o} desta ziu^{d} abra quattro o zinco/ años mando a maria domedel y a ana mar/tinez y a eugenia ermanas miss hijas y de/ maria domedel mi mujer los qualess/ dhos bienes muebles esstan en sser// y los tienen las susso dichass en su poder que / me pareze que los dhos bienes muebles/ que tocaron a las dhas miss tres hixass bal/drian hasta quattrozientos y zinquenta/ ducados algo mass o menos como constara/ por ynbentario antel dho antonio de/ Pancorbo lo cual declaro para que en/ todo tiempo conste _____/
- y para que sse cumpla lo contenido en/ este mi testamento nombro por miss/ albazeas testamentarios y ejecutores/ dela la dha maria domedel mi mu/ger y a sebastian martinez domedel/ mi hixo a los quales y a cada uno de/ por ssi ynssolidun doy todo mi poder cum/plido el que de derecho se rrequiere/ para que cumplan lo susso dho y less rrue/go y encargo lo hagan por el nuestro amor/ q les e tenido y tengo de ssuss propios bie/nes por no tenerlos yo como dho ess =/ y cumplido lo ssusso dho el rreman/ente derecho y azioness que de mi/ tocare mando los ayan y ereden y/ partan ygualmente los dhos/ sebastian martinez domedel y ma/ria domedel y juan martinez y ana/ martinez y diego atanassio y ber/nardo y eujenia y bartolome y/ lucass todos nueve miss hixos y de/ la dha maria domedel mi mug^{r} por/que aunque anssi mesmo tengo por/ mi hixa dela susso dha A doña te//resa de xessus que de pressente ess mon/xa professa en el conv^{to} de la birxen coronada/ de la orden de S^{to} domingo de la ziu^{d} de vbeda no/ le nombro por tener renunziado ssu lexiti/ma con lo que t^{e} referido por su dote y en/ dha forma hago ynstituzion de erederos/ en la mexor manera que a lug^{r} de derecho _____/
- y rreboco anulo y doy por ningunos y de ningun/ valor ni efeto todos q^{tos} testam^{tos} mandass cob/dizilos y legadoss aya fecho hasta oy para/ que ninguno ni alguno dellos balga ssalvo este/ que ahora otorgo que mando sse guarde y cum/pla como en el sse contiene _____/
- en testim^{o} de lo qual otorgue la presente y/ por no poder firmar por la grabedad de/ mi enfermedad rogue a un t^{o} por mi lo/ firme en el rreg^{o} quess f^{a} esta carta en la dha/ ciu^{d} de xaen ante mi xpobal de mirez hortuño/ escrv^{o} del rrey nuestro S^{r} publico del num^{o} de/lla estando en lass casass de la morada del/ dho otorg^{te} A beynte y siete diass del mess de hen^{o} de/ mill y seiss zientos y zinquenta y cinco años sien/do testigos ant^{o} perez y andress belloso y pedro/ de nabarrete bezinoss en Jaen e yo el ess^{o} doy fee/ conozco al dho otorg^{te} = t^{do} que fue entre doze misas de/ animas =

Antonio Perez [rubricado] ate my X^{l} de mirez hortuño ss pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 99r–100v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 27 de enero de 1655.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 61

4 de marzo de 1655. Cesión de poder del Ilustrísimo Señor Arzobispo de Jaén a Gabriel Flores.

[En el margen:] Cs^{on} de Poder del yll^{mo}/ S^{r} arcobispo/ de Xaen =/ en don Gabriel de flores

en la ziu^{d} de xaen a quatro dias del mes de m^{co} de/ mill y seis^{os} y cinq^{ta} y cinco años ante mi el ess^{o} pu^{co}/ testigos de suso escritos el ylustrisimo S^{r} don fer^{do}/ de Andrade y castro arcobispo obispo de Xaen/ del consexo de su magestad en nombre de don/ Juan de morales pagador xeneral de los R^{s} consexos/ y en virtud del poder en causa propia que dio a don/ Claudio Pimentel cav^{o} de la orden de Santiago/ del consexo de su mag^{d} en el rreal de las orde/nes para cobrar cinquenta mil mrs del ser/vicio de los veinte y quatro millones desta ziu^{d}/ como de la dha cesion consta que paso ante/ juan fernandez ess^{o} de su mag^{d} y de la pagaduria/ de sus consexos su fha en m^{d} en diez dias/ del mes de henero pasado deste año y de/ mill y seis^{o} y cinquenta y cinco = y del poder/ que el dho Claudio Pimentel otorgo a su/ ylustrisima para cobrar la dha contia/ y dar cartas de pago que paso ante Ro/drigo … ess^{o} de su mag^{d} …/ de la villa de Madrid su fha en ella/ en doze dias del dho mes y año = otorgo/ que sostituya y sostituyo la dha cesion/ y poder en don Gabriel de flores su ma/yordomo para que cobre los dhos cinq^{ta}// mill mrs y de carta o cartas de pago dellos/ y sobre la cobranza haga todo lo que con/venga judiçial o estrajudicialmente/ y para todo lo demas contenido en dhos/ cesion y poder con xeneral administra/cion sin estar ni rresciba en si cosa/ alguna dello para cuya firmeça y cumplim^{to}/ obligo los bienes y rrentas del dho don/ claudio Pimentel abidos y por aber/ y lo firmo en el rrexistro siendo tes/tigos el licençiado Antonio despinosa y don/ diego de bitonia y sebastian martinez do/Medel vecinos en xaen e yo el dho es^{no} doy/ fee conozco a su yll^{ma} dho s^{r} otorg^{te} =

El Arzobispo de Jaen [rubricado] ate my X^{l} de mirez hortuño ss^{o} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), ff. 294r–294v. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 4 de marzo de 1655.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 62

4 de marzo de 1655. Cesión de poder del Ilustrísimo Señor Arzobispo de Jaén a Gabriel Flores.

[En el margen:] cs^{on} de poder del yll^{mo}/ S^{r} arcobispo/ obispo de jaen/ en/ don gabriel/ de flores =

en la ciu^{d} de jaen a quatro dias del mes/ de marco de mill y seis^{o} y cinquenta y/ cinco años ante mi el s^{o} publico de/ suso escritos el yll^{mo} don fernando/ de andrade y castro arçobispo obispo/ de jaen del consexo de su mag^{d} en n^{e} de don/ juan de morales pagador general/ de los rreales consejos y en virtud del po/der y cesion que otorgo a favor de don fran^{co}/ capata caballero de la orden calatrava/ del g^{o} de su mag^{d} en el rreal de castilla para/ cobrar quinientos mill mrs del serv^{o} de las/ veinte y quatro millones desta ciu^{d} por …/te ju^{o} fr^{z} s^{o} de su mag^{d} y de la pagaduria de sus/ consejos su fha en m^{d} en doçe dias del mes/ de hen^{o} pasado deste año de mill y seis^{o} y cinq^{ta} y/ cinco – y del poder quel dho fran^{co} capata dio/ al ll^{mo} … para cobra la dha contia

o/torgado por ante fran^co^ suarez de rribera y de/ su mag^d^ y del n^o^ de la dha x^a^ de m^d^ su fha/ en ella en el dho dia doçe de hen^o^ pasado =/ otorgo que sostituye en dha cesion y po/der en don Gabriel de flores su mayor/domo para que cobre las dhas quinientos/ mill mrs de cartas de pago y haga lo demas que/ conbenga judicial y estrajudicialm^te^ sin acetar/ cosa es^a^ de dhos ces^on^ y poder para cuya firmeca/ y cumplim^to^ ob^o^ los bienes y rentas del dho s^r^ fr^co^ capa/ta y lo firmo en el reg^o^su yl^ma^ el dho s^r^ otorg^te^ a quien/ doi fe conozco siendo t^os^ el l^do^ ant^o^ despinosa y sebastian/ mrz domedel y fr^co^ cano vz^os^ en jaen =

El Arzobispo de Jaen [rubricado] ate my X^l^ de mirez hortuño ss^o^ pu^co^ [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1527 (1655), f. 295r. Escribano Cristóbal Mírez de Ortuño. Jaén, 4 de marzo de 1655.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 63

6 de octubre de 1655. Último libramiento de 2.200 reales a favor de Sebastián Martínez por un cuadro de pintura para el convento de capuchinos de la villa de Marchena.

Gabriel de alcazer mayordomo de mi hac^da^. de mi villa/ de Baylen de los m^s^ de … largo dada Sebastian martinez/ domedel maestro Pintor vezino de la ciudad de Jaen dos/ mill y docientos R^l^ de Vellon que valen setenta y quatro/ mil y ochocientos m^s^ que los a de haver de Resto y acum/plim^to^. de seis mil y seiscientos R^l^. que le mando Dar por/ el quadro de Pintura que a echo para el conv^to^ de capuchi/nos desta mi villa porque de los quatro mill y quatro cien/tos R^l^ Rentados esta pagado en virtud de otras tres li/branzas que le e mandado despachar una de dos mil R^l^/ de once de Dicienbre del Año Passado de 1653 otra de otros/ dos mil R^l^. en 6 de febrero deste año ambas sobre dos/ y otras de quatrocientos R^l^ oy dia de la fha desta sobre/ hernando Perez Moreno mi tess^o^ tomad su carta de/ Pago con la qual y era libranza de que a de tomar la Ra/con uno de mis secretarios … Reciviran eng^da^ fha/ en mi villa de Marchena 6 de octubre de 1655 _____

…
tomela por
Xpoval de Ribera [rubricado]

[En el margen: ass^da^] A Sebastian Martinez Domedel maes^o^ Pintor Vez^o^ de Jaen/ 2U200 R^l^ del Resto de 6U600 que se le mandaban por/ quadro de Pintura que a echo para el conv^to^ de capuchinos

AHNSN: OSUNA, CT.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.

Ravé Prieto, 1984; Ravé Prieto, 2011.

DOCUMENTO Nº 64

16 de noviembre de 1655. Libramiento de 555 fanegas de trigo y lo restante en dinero de los 2.200 reales a favor de Sebastián Martínez por la realización del cuadro de pintura para el convento de capuchinos de la villa de Marchena.

[En el margen inferior derecho:] m > 4U800
Lib[a] del pintor de Jaen
A s[an] mtnez domedel

Aqui el señor Gabriel de alcacel mayordomo/ de la hacienda de su ex[a] los dos Mill y doscientos/ Reales contenidos en la libranca desta otra/ parte los quinientos y cinq[ta] en cinquenta y/ cinco fanegas de trigo a diez reales y lo restan/te en dinero y lo firma en baylen a diez y/ seis dias del mes de noviembre de 1655

Sebastian Martinez domedel [rubricado]

AHNSN: OSUNA, CT.616, D.74: Dos libramientos del Pintor de Jaén Sebastián Martínez por el Precio de un cuadro para el convento de Marchena. Bailén, 16 de noviembre de 1655.

Ravé Prieto, 1984; Ravé Prieto, 2011.

DOCUMENTO Nº 65

3 de diciembre de 1655. Poder de Diego Martínez Orozco a Sebastián Martínez Domedel, su padre.

[En el Margen:] Poder/ del l[do] Di[o]/ mrz de horozco/ A/ S[an] mrz domedel/ su padre

Sepase por esta escriptura de Poder como io Don Diego/ martinez de horozco clerigo de menores hordenes vz[o] deesta/ ciudad de Jaen capp[n] de una de las cappellanias q[e] de sus vie/nes fundo ffran[co] de castillo horozco diho vz[o] y Jurado q[e] fue de/ esta dha ciudad doi todo mi poder cump[do] quan vastante/ de dr[o] se rreq[e] y como lo puedo y devo dar y otorgar para mas/ valer a sevastian martinez domedel mi p[e] especialm[te]/ para q[e] por mi y en mi n[e] y como io mismo rrepressentando/ mi propia perssona pueda administrar y administre/ los vienes y rrentas de la dha capellania aRendando/los a la persona o perss[as] q le pareçiere y por el tpo o tienpos/ preçio de mis arahalas y otras cosas de q por de por vida/ sin otra qualquier manera señalando los plaços/ y destinaçion de pagar como lo asentare y consentase/ con los tales aRendadores y pueda cobrar y covre/ el ttv[o] c[a] azeite mi arahala y demas cosas q se/ obligasen a pagar por Raçon de los tales arentam[tos]/ a los plaços q[e] cumplieren corridos de censos de la dha/ cappellania y de todo pueda dar de y otorgue su carta/ o cartas de pago frm q la no a los q pagaren y costasen/ como fiadores con Renunciacion de las leies en dr[o] leyes g[l]/ y no pareçiendo la paga de press[te] la confese y Renuncie/ la excep[n] de la non numerata Pecunia leies de la/ Entrega prueba del rreçivo como enellas se cont[e]/ y amimismo pueda cobrar todo lo corido de la R[ta]// de la haz[a] de dha capp[nia] Hasta oi dia de la fha de efecto si/ de corrido de zensos cassas guertas olivares haças …/ … y otros qualquier vienes q constare ser de la dha/ cappellania y lo q[e] asimesmo adelante corre ni conforme/ a dhos arrendamientos y como lo administrare el dho

mi p^e^/ porq^e^ este dho p^e^ ess mi limitacion de tiempo alg^o^ y con lo/ proçedido y que prozediere de la Renta de dha haz^a^/ pague y cunpla las misas q en cada uno a^o^ tengo oblig^on^/ con cuia carga poseo dha capp^nia^ haciendo las dezir/ en la firma y como se conti^e^ en la fundaçion de dha/ cappellania y siendo nezess^o^ zerca de la coll^a^ de todo lo/ susodho qualquier cosa p^te^ dello … juicio/ lo haga ante qualesq^r^ Jus^as^ y Jueçes de su mag^d^ que/ convenga y pida ejecuciones prisiones ventas/ ttranzes y remates de vienes a mi posesion y anparo/ dellos haga profese acciones Pedimentos …/ y enprueva presente testigos escriptos escripturas y/ provanzas y otros n^o^ de prueba y la presentar jurar/ conozer los t^os^ de con ttr^o^ ponga … haga/ revelaçiones de jueces … y cap^e^ dellas/ y las jure como le pareciere pida y oiga sent^a^ o sent^as^ y/ lei en favor con cierta de …/ y aga las apelaciones y replicaciones alli donde con dr^o^/ pueda y deva todo lo siga y prosiga hasta tanto/ se aian fenecido y … los pleitos q^e^ en Raçon de lo/ susodho viere y conseguido la cobranza de los mrs p^r^/ asi se estuvieren deciendo q^e^ el poder q^e^ es nezessario/ para todo lo … dho tan libre franco y llenero como yo/ lo tengo para todo dho susodho eso mesmo doi al dho// mi padre cunpla tales cosas q en raçon de la dha/ administracion y covrança de los dhos vienes de la dha/ cappellania Requieran mas especial poder y aqui no/ haian expressadas y … Presencia personal/ y aunq^e^ le falte alguna solemnidad o …encialidad de/ palabras ese mismo y mas especial poder doi al suso/ dho y en aprovaçion y Ratificacçion de qualesquier/ destas oblig^es^ o cartas de pago de qualq^r^ canti^d^ de mi y demas/ cosas q^e^ en mi n^e^ aia reçivido prozedido de las dhas rentas/ porq^e^ desde luego lo aprecio lo oy ratifico y e por …/ como si yo mismo lo ubiera fho y … y con libre/ franca y general administracion y poder demas yn/juiçiar jurar y sostituir en q^e^ le pareçiere en todo dho en p^te^/ Revocar los sostitutos y poner otros de nuevo puedan/ … siempre en si en su fuerça y vijor este dho poder = y/ con calidad q con el susso dho no se an de poder contestar/ ningunas demandas q^e^ nuevam^te^ se ubieren de poner/ a los vienes de la dha capp^nia^ porq^e^ esas Reservo en mi/ la contestacçion perssonalm^te^ y al cumplim^o^ de todo/ lo suso dho ovligo mis vienes y rentas avidos y por/ aver doi y otorgo p^or^ cump^do^ el ejecutorio a quales q^e^/ Jus^as^ de su mag^d^ = q^e^ a ello me apremien como por a/ pass^da^ en cosa juzgada Ren^o^ todas leies fueros/ y dr^os^ de mi favor y la q^e^ prohive la gen^l^ Re/nunçiaçion de leies fha npn vala// en testim^o^ de lo qual sigue la press^te^ carta y la/ ffm en el R^o^ que esta en la ciu^d^ de Jaen ante/ Bar^me^ de orta ess^o^ por su mag^d^ pu del n^o^ de esta dha/ ciu^d^ en el offi^o^ de salvador de medina a bustos/ a ttres dias del mes de dz^e^ de mil seisçientos y/ zinquenta y cinco años siendo testigos alon/so del castillo blas de orta y pedro de me/dina vz^os^en Jaen e yo el dho ess^o^ q^e^ doi ffee/ conozco a el dho otorg^te^ =

Diego martinez domedel horozco [rubricado] ante my Bar^me^ de orta ss^no^ [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1477 (1655–1656), ff. 368r–369v. Escribano Salvador de Medina Bustos. Jaén, 3 de diciembre de 1655.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 66

27 de marzo de 1656. Sebastián Martínez Domedel arrienda una casa y una tienda a Ana de Contreras.

[En el margen:] Sebastian marti/nez domedel aR^to^/ a q/ Ana de contreras

Sepan quantos esta carta vieren como/ yo ana de contreras viuda de salvador de/ morales vz^{a} desta ciudad de Jaen que reçibo/ en arrendamiento de sebastian martinez/ domedel vz^{o} desta ciudad una cassa y tienda/ que hace esquina a la calle de el l^{do} ballejo/ linde de cassas del conbento de la concepçion/ de monjas desta ciuda y otros linderos y la/ rreçibo en dicho arrendamiento para la avistas/ tiempo de dos años que an de contarse desde/ el dia de san ju^{o} del mes de junio que venida/ en este año por que me obligo de pagar/ de rrenta en cada un año por cassas y tienda/ veinte y seis ducados los quales pagare en/ esta ciudad de Jaen a dicho sebastian/ martinez o a quien su poder ubiere en/ fin de cada quatro meses la tercia parte/ pena de pagallos por via executaba y con// las costas de la cobrança de cada paga y para/ haber por si me obligo mi persona y bienes/ avidos y por aber doy poder cumplido exe/cutibo a todos y qualesquier Justicia y Juez/ de su mag^{d} ante quien esta carta fuese presen/tada q me apremie a su cumplimiento/ como por sentencia pasada en cosa juzgada/ renuncio todas leyes en mi fabor y la x^{l}/ y el benefiçio del beliano senatus consul/to y enperador Justiniano y las demas leyes/ favorables a las mujeres como en ellas se con/tienen en cuyo testimonio otorgue la p^{e} ante/ el ess^{no} y t^{os} ynfraescriptos en Jaen a veinte/ y siete e m^{o} de mil y seiscientos y cinq^{ta}/ y seis años siendo testigos don miguel de pa/reja y fran^{co} sevillano y Blas de orta vz^{o} en/ Jaen y por que la otorgante a quien yo el/ ess^{no} doy fee que conozco dijo no saber escribir/ lo firmo a su ruego un testigo =

Don Miguel de pareja talavera [rubricado] ate my Antonio de Pancorbo Moya ess^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1655 (1653–1658), ff. 51r–51v. Escribano Antonio Pancorbo Moya. Jaén, 27 de marzo de 1656.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 67

26 de marzo de 1659. Sebastián Martínez figura como escribano de la cofradía de San Ildefonso y San Bernabé en el finiquito de Juan Gutiérrez Priego.

[En el margen:] finiqito de Ju^{o}/ gutierez de/ Priego__/ a q/ la cofradia de/ san ylifonso y/ san bernabel__

Sepan quantos esta carta vieren como yo xpbal de/ pancorbo como gobernador que soi dela cofradia de s^{r} san yli/fonso san bernabel e yo sebastian martinez como escribano/ de dha cofradia e yo juan guillen alcalde della beçinos que/ somos desta çiudad de jaen que para lo que de uso dira en/ esta escritura fuimos nombrados por los cofrades della/ en un cabildo que se hiço en nueve dias del mes del corriente mes/ de março deste presente año de mill y seis ciento y cin/quenta y nueve decimos que por quanto juan gutie/rrez de las figueras y catalina de biedma su mujer/ como principales y bartolome gutierrez delas figueras/ como su fiador vecinos que fueron desta ciu^{d} toma/ron a çenso del Raçionero miguel soberado veçino/ que fue desta çiu^{d} catorçe mill maravedis de/ principal de çenso el qual cargaron y ynpusieron/ sobre sus personas y bienes especial y señalada/mente sobre unas casas de los dhos principal/ en la collaçion de s^{r} Santiago desta ciu^{d} linde con/ casas del dho bar^{me} de figueres y con casas de fran^{co}/ gutierrez por escritura que sobre ellos otorgaron/ por ante goçalo de perera Escribano que fue/ del numero desta ciudad/ su fecha en cinco dias/ del mes de octubre del año pasado de mill y quien/tos y

veynte años = y despues maria alonso/ de la mora donçella hixa de juan … de zamora/ y doña catalina de biedma vio conocio el dho/ çenso referido y otro de otros catorçe mill m^{s}/ que los dhos juan gutierrez y su mujer tomaron/ del dho racionero por escritura que sobre ello/ otorgaron ante el dho Gonzalo de perrera su fecha// en diez y ocho dias dijo en veinte y tres dias del mes de otu/bre del año de mill y quinientos y veynte y uno/ que dho Reconoçimiento paso por ante alonso gar/çia de medina Escribano que fue del numero desta/ ciudad su fecha en diez y seis dias del mes de henero/ de mill y seis cientos y tres años = y despues doña/ ana de gamez vecyna que fue desta ciu^{d} en quien/ vinieron a parar dhos çensos se los bendio a la/ dha cofradia por escritura ante bar^{me} diaz/ de biedma Escribano que fue del numero desta ciu^{d}/ su fecha en quatro dias del mes de febrero del año/ de mill y seis çientos y tres = y despues mateo de/ … y luisa de morales su mujer y alonso de cass/tilla cantarero y maria de la mora su mujer be/cinos desta ciudad en quien vino a parar la dha/ casa se la bendieron a felipa de moya muger que/ fue de juan de morales con la carga de los dhos dos/ censo de la catorçe mill mr^{s} cada uno por escritura/ que sobre ello otorgaron por ante miguel de min/guijosa cobo Escribano que fue del numero des/ta ciu^{d} su fecha en dos dias del mes de nobiem/bre del año de mill y seisçientos y beynte y quatro/ y despues alonso de aguilera y Felipa de moya su mujer beçinos que fueron desta ciu^{d} bendieron/ las dhas casas con la carga de los dos çensos de a ca/torce mill m^{s} cada uno a pedro del pino tejedor// de tafetan y a juana gutierrez viuda de juan del/ pino su madre por escritura que sobre ello/ peso por ante miguel de minguijosa cobo/ Escribano que fue del numero desta ciudad/ su fecha en diez y ocho dias del mes de otubre/ del año de mill y seisçientos y veinte y seis = y/ despues las dhas casas vinieron a parar a al^{o}/ de morales moya beçino desta ciudad como/ hixo heredero dela dha Felipa de moya = y des/pues el dho alonso de morales bendio las dhas casas/ a juan gutierrez de Priego veçino desta ciudad/ por escritura ante mi el presente escribano su/ fecha en seis dias del corriente mes de março/ deste presente año de mill y seisçientos y cinquenta y nuebe con la carga dellos dhos dos/ çensos de a catorçe mill mr^{s}/ cada uno = y ahora/ de presente el dho juan gutierrez para redi/mir uno delos dhos çensos presento petiçion/ a la dha cofradia estando en su cabildo como lo a/ de costumbre ofreciendo la rredencion de uno de dhos/ dos çensos que son catorçe mill m^{s} y que para ello/ se nombrasen comisarios y la dha cofradia abiendo/lo dho acordó que yo el dho xbal de Pancorbo/ como tal gobernador Reçibiese los dhos catorce/ mill mr^{s}/ del principal de uno de los dhos dos censos/ y sus corridos y … que se debiese asta/el dia de su rredençion y que abiendolo rrecibido/ lo uno y otro todos tres gobernador alcalde y ess^{no}/ en esta escritura rreferido e otorgasemos escritura// de finiquito que redencion y corridos y … de/ dho censo a fabor de dho juan gutierrez y que le/ alcasemos y quitasemos dela dha cassa y entre/ q asemos la escritura original del dho censo y usando/ dela dha comision a nos dada por la dha cofradia/ que el etamos y della usando yo el dho xbal/ de Pancorbo como tal gobernador En virtud de/ dha comision = otorgo y conozco que e rrecibido del/ dho juan gutierrez los dhos catorce mill mr^{s}/ del Principal de uno de los dhos dos censos que acen/ quatro cientos y doce rreales con mas beynte/ y cinco rreales y quardelo de los corridos del dho t^{o}/ y … que se debe asta oy dia dela fecha/ desta Escritura de que me doy por contento/ y Realmente Entregado a mi voluntad porq^{e}/ los Recibi y se contaron en presencia del es^{no}/ publico y testigos desta escritura en moneda/ y en ora rresellada dela nueva corriente de/ cuya paga y rrecibo yo el ynfraescrito Escrv^{o}/ doy fee Porque segia en mi presencia y delos/ dhos tstigos En la dha moneda la qual dha canti/dad de Principal del dho censo y corridos me o/bligo de tener en mi poder de manifiesto y por q^{ta}/ con Pago dellos a orden della dha cofradia cada/ que se me mande y todos tres gobernador// alcalde y escribano otorgamos Escritura de fini/quito de rredencion al dho juan gutierrez/ delos dhos catorce mill mr^{s} de principal/ del dho censo y delos dhos corridos …/ y lo alçamos y quitamos dela dha casa do es/tava cargado en puesto plazamos por libre/ y a las demas bienes y personas obligadas ael/ y por Rota y

cancelada la dha escritura/ de censo para que no valgan ni pase fha en/ juicio mi fuera della qual la Entregamos/ al dho juan gutierrez quitado el signo y o/bligamos a la dha cofradia y cofrades que son y seran de qui adelante a que/ estaran y pasaran por lo contenido/ en esta escritura y que no bolberan a/ pedir el dho principal de censo ni sus/ corridos … pagado todo/ con efecto y si en rraçon de todo lo suso dho/ alguna cosa pidiere la dha cofradia que/ no balga ni sobre ello sea oy de enjuicio/ ni fuera del = y declaramos que queda/ por Redimir otro censo de otros catorce mill/ mr^{s} que esta y queda sobre la dha cassa = y/ para lo aber por firme lo contenido En/ esta Escritura obligamos los bienes y rrenta/ dela dha cofradia avidos y por aber y damos/ poder por libre a todos y qualesquiera jui/dicios y jueces de su magestad que all cum//Plimiento deste finiquito apremien a la dha cofra/dia y cofrades della como si fuese por sentencia pa/sada en cosa juzgada y rrenunçiamos todas leyes fue/ros y derechos que sean en su favor y lo general En …/ … de lo qual otorgamos las presentes y lo firmamos/ de nuestros nombres en el rexistro desta carta questa/ y otorgada en esta dha ciudad de jaen ante juan ber/nardo dela chica godooy y Escribano del Rey nuestro s^{r}/ Pu^{co} del numero y jurado perpetuo della estando En/ las casas del dho gobernador a veinte y seis dias del/ mes de março de mill y seis cientos y cinquenta y/ nuebe años siendo tstigos nicasio de montoro/ y sebastian bermejo y juan nieto vecinos en/ jaen = e yo el escribano doy fee que conozco/ a los dhos otorgantes ==

Cristobal de pancorbo pareja [rubricado] juan guillen [rubricado]

Sebastian Martinez Domedel [rubricado]

^{a}te mi Juan ver^{do} de la chica godooi es^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales. Leg. 1568 (1656–1659), ff. 91r–93v. Escribano Juan Bernardo de la Chica Godoy. Jaén, 26 de marzo de 1659.

Documento mostrado en la exposición *Sebastianus. Pintor de Jaén,* 2015/2016.

DOCUMENTO Nº 68

4 de marzo de 1660. Partida de bautismo de Juan, supuesto hijo de Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña.

[En el margen:] Juan

en Jaen a quatro de março de mil y seiscientos yo/ el l^{do} Manuel de Arce y Moya Cura de esta yglesia de S^{or} S illefonso/ desta dicha ciu^{d} baptice a un niño hijo de padres no conocidos/ y le puse por nombre Juan fueron sus compadres Juan Sanchez/ de torres y Maria galera su muger vez^{os} de esta dicha parrochia/ a los quales advierte el parentesco espiritual y de mas obliga/çiones y lo firme ut supra =

El li^{do} Manuel de Arce y Moya [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657–1669), f. 95v. Jaén, 4 de marzo de 1660.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 69

21 de mayo de 1660. El cabildo de la Catedral de Jaén libra 50 reales a Sebastián Martínez por realizar los diseños del altar del presbiterio.

Este dia los dhos SS acordaron se libren a Sebastian/ Martinez pintor 50 R^{s} por el trabajo q a tenido en/ Los diseños q hizo p^{ra} el altar del presbit^{o} y verlos/ y declarar __

AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 21 de mayo de 1660.

Higueras Maldonado, 2009.

DOCUMENTO Nº 70

28 de septiembre de 1660. Se libran 660 reales a Sebastián Martínez por el dorado y pintura de la tabla del Santo Rostro.

Q se libren a Sebastian Mrz 660 R^{s} por el dorado y/ pintura de la tabla para la tapa del nicho en que/ a de estar la S^{ta} Veronica __

AHDJ: Actas Capitulares, nº 39 (1657–1660), f. s/n. Jaén, 28 de septiembre de 1660.

Higueras Maldonado, 2009; Serrano Estrella, 2012g.

DOCUMENTO Nº 71

3 de agosto de 1661. El cabildo de la Catedral de Jaén solicita copiar algunas pinturas de El Escorial.

[En el margen:] q se escriva al S^{r}/ D. Viz^{te} de Aragon

Este dia el S^{r} Can^{o} d P^{o} de saagun propuso a los dhos SS como/ su Ill^{ma} le abia escripto tenia abiso que se den resultados/ el sacar lic^{as} de su Mg^{d} p^{a} las copias de pinturas/ del escorial pero q el S^{r} d Vicente de Moscoso le avia/ escripto como en M^{d} abia … de entrar se podian/ sacar muy buenas copias y q le abia parecido que/ en pequeño se ynbiansen algunas para hazer/ eleccion y parezca bien a el Can^{o} y se acordo/ q se escriva al S^{r} d Vicente sobre este particular

AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661–1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661.

Higueras Maldonado, 2009; Serrano Estrella, 2012g.

DOCUMENTO Nº 72

3 de octubre de 1661. Juramento de Sebastián Martínez Domedel sobre la nobleza del linaje del capitán don Melchor de Contreras Arellano para su ingreso en la Orden de Santiago.

En la villa de Madrid a tres dias del mes de Otubre de mil/ seiscientos i sesenta i un años començamos a haçer La informa/cion de El Capital D. Melchor de contreras arellano i para ello/ rreçivimos Juramento de Sebastian martinez domedel Veçino/ natural dela ziudad de Jaen residente en esta Corte el qual/ aviendole echo en forma prometio guardar secreto i dijo.

[En el margen:] tesgº 1º

1. Que conoce a D Melchor de Contreras i arellano veçino i na/tural de la ciudad de Jaen de hedad a su parecer de Veinte/ años po lo mas o menos que juzga fue baptiçado en la igles/sia Parrochial de Sr Stiago por saber estan sus cassas prin/cipales Junto a dicha parochia i que le conoce desde que naçio/ i que conoçio a sus padres D. Fernando de Contreras Vera i a/ Dª Juana rramirez de arellano mujer de dicho su pe el na//tural de Jaen i ella de esta Villa de Madrid/ por la parte de su baronia i por la materna de la/ de la ciudad de Jaen i que conocio tambien a D/ fernando de Contretas su Abuelo paterno i a Dª/ Ana de vera su mujer abuela de el pretendiente/ naturales uno i otro de dicha ciudad de Jaen/ i que asi el dicho D. Fernando abuelo del preten/diente como D. Fernando el pe fueron cavalle/ros de la orden de Sr S.tiago; i tambien tiene/ noticias por aberlos oido nombrar siempre; que/ los Abuelos maternos de dicho pretendiente/ fueron D. Pº rramirez de arellano que oio era/ natural de Alcanadre; Dª isabel ana de/ contreras vera su muger de la dicha ziudad de/ Jaen a la qual dize conoçio i que los conoçio por/ ser natural de dicha ziudad i aberse criado/ alli i tener particulares notiçias de todas la/ filiaçiones rreferidas i vio tratarse a todos los/ que conoçio i a los que no oio decir como padres/ i hijos i gozar unos la haçienda que gozaban/ i heredaban de los otros./
2. que no le tocan las generales de la lei desde he/dad de quarenta i quatro años poco mas o menos./
3. que dichos Pretendientes Padres, Abuelos pater/nos i maternos son i an sido legitimos i de le/gitimo matrimonio avidos i procreados sin ge/nero alguno de bastardia i lo sabe por que a lo/ que conoçio los vio tratar i alimentar como a tales/ i que se llamaban padre i hijo constando de/ los matrimonios i de los que no conoçio oio decir/ lo mismo a sus maiores i mas ançianos que lo vie/ron ser i pasar de la mesma manera i en esta/ conformidad se heredaban las haçiendas./
4. que dichos pretendiente, Padres, Abuelo Pa/terno i materno rreferidos en la primera pre/gunta no han sido mercaderes ni cambiadores/ ni tenido oficio vil ni mecanica antes sabe/ que an sido veinteiqutros de la dicha ciudad// de Jaen i oio que a d. Fernando de Contreras el Abuelo/ le llamaban en Jaen el de la Alambra por aber sido/ Alcalde de ella i d. Fernando de Contreras su hijo pe/ de el pretº fue procurador de Cortes por la dicha ciudad/ de Jaen i que el lustre i estimaçion de esta Cassa i fami/lias en aquella ciudad ha sido de lo primero de ello i a/si lo denotan las cassas de dicha familia i entierro/ de gran Lustre que tienen en el Convento de la sanctis/sima trinidad que es la Capilla maior y por el apel/lido de los Vera tienen otro entierro de mucha auto/ridad i patronato de iglessias i convento de monjas fran/çiscas descalzas que communmente en Jaen se llaman/ bernardas i de el uno i otro apellido tienen sus armas/ en dicha iglesia./
5 que sabe que el dicho pretº es capaz de andar a caballo/ i siempre se an criado en ello./
6 que jamas ha oido deçir que el dicho pretº aia sido/ rretado i sido fuera tomava bastante satisfaçcion/ segun su sangre ilustre./

7 que jamas ha oido que aia sido infamado el pre^te de/caso grave ni feo porque si lo hubiera sido se hubiera/ satisfecho de manera que siempre quedara bien i esto/ se hubiera sabido i este testigo lo supiera./
8 que nunca el dicho pre^te sus padres ni Abuelos pa/ternos ni maternos ni sus ascendientes ni otro grado/ alguno por rremoto i apartado que sea aian sido in/putados ni castigados por delito alguno de heregia/ por el tribunal de la S^ta Inquisiçion ni por otro tri/bunal ni juez alguno antes sabe que la sangre i ca/lidad de estos cavalleros es de lo mas ilustre de es/paña./
9 que sabe que D. fernando de contreras que llamaban de la Alambra abuelo paterno de el pre^te fue cav^o de/ la orden de S^r S.tiago = y d. fernando de contreras vera/ hijo del suso dicho p^e de el pre^te fue ansimismo// cav^o de la mesma orden de S^r S.tiago: y D. P^o/ de contreas i arellano hijo i nieto de los dichos/ D. fernando i D. fernando de contreras vera/ herm^o entero de el dicho capitan d. Mel/chor de Contreras pre^te tiene ansimismo el ha/bito de cav^o de la dicha Orden de S^r s.tiago=/ y sabe aunque no lo conoçio por notiçias q tiene/ diçe conoçio a d. Carlos rramirez de arellano/ en esta corte cav^o del habito de S^r S.tiago/ caballerizo que fue de su Mg^d i de su consejo de/ haçienda i siempre oio que era herm^o entero/ de d. P^o rramirez de arellano Abuelo materno del/ pre^te = y ansimismo conoce a d. Carlos rramirez/ de arellano oidor que es de la Chancilleria de/ granada cav^o de la dicha orden de S^r S.tiago/ i sabe que es hijo del dicho d. Carlos rramirez/ de arellano cavalleriço de su Mg^d i como tal/ primo herm^o del pre^te i asi sabe se tratan i com/munican = y sabe que por las parte de D^a Ana/ de vera abuela paterna del pre^te tiene a D./ Fernando de contreras vera cav^o de dicha Orden/ de S^r S.tiago hijo de la dicha D^a Ana de vera/ y como ha dicho conoçe a d. P^o de contreras i arel/lano nieto herm^o entero del pre^te = y sabe por/ notiçias que tiene que d. Rodrigo de contreras/ hijo de la dicha d^a Ana de vera tio hermano/ enter^o de el padre de el pre^te fue familiar de el/ S^to off^o de la inquisiçion de Cordoba = y por La/ parte de d^a isabel ana de contreras vera Abuela/ materna sabe como tiene dicho que d. Fernando/ de contreras vera p^e de el pre^te fue cav^o de la orden/ de S^r S.tiago = y que como ansimismo ha dicho/ fue familiar de la inquisiçion de Cordova Dicho/ D. Rodrigo de contreras vera herm^o de d. fernando/ de contreras p^e de el pre^te = y que como lleba dicho/ sabe que D. P^o de Contreras i arellano herm^o en//tero del pre^te tiene el habito de S^r s.tiago i esto es lo que/ sabe para el Juram^to que ha hecho leio se le ha dicho rrati/ficosse en el informe.

Don … [rubricado] el l^do Claudio de Villagomez [rubricado] Sebastian Martinez Domedel [rubricado]

AHN: Órdenes Militares, Santiago, Exp. 2050, ff. 1r–3r. Madrid, 3 de octubre de 1661.

Delgado Barrado, López Arandia, 2009.

DOCUMENTO Nº 73

14 de octubre de 1661. Sebastián Martínez recibe el encargo para realizar las copias de unas pinturas.

[En el margen:] q Sevastian mrz pin/tor tome unas copias

El S^r Provy^or y dhos SS acordaron q Sebastian mrz/ tome las copias de las pinturas q en m^d parezieren/ mas aproposito y las trayga p^ra q se elija lo que/ parezieren mejor y se escriva al S^r d Vicente y el mismo/ Las … q haze … y pareciendole a sus Ill^ma el S^r/ Vicente escriva a Sebastian mrz

AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 14 de octubre de 1661.

Higueras Maldonado, 2009; Serrano Estrella, 2012g.

DOCUMENTO Nº 74

14 de febrero de 1662. Se pide licencia a Felipe IV para copiar algunas pinturas de El Escorial.

[En el margen:] q se escriva carta/ a su Mag^{d}

q se escriva carta a su Mag^{d} suplicandole se sirva de permitir/ lic^{a} para que se copien alg^{as} pinturas de las del escorial/ para el adorno desta S^{n} Yg^{a} y el S d P^{o} malagon …/ la carta y asi mismo se escriva al S^{r} d Al^{o} Ramz/ de Prado para q se sirva de darlas __

AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1665), f. s/n. Jaén, 14 de febrero de 1662.

Higueras Maldonado, 2009; Serrano Estrella, 2012g.

DOCUMENTO Nº 75

3 de marzo de 1662. Sebastián Martínez Domedel recibe 2.000 reales de vellón a través de una carta de pago del V Duque de Lerma, Diego Gómez de Sandoval, por cinco pinturas.

[Zona superior derecha:] En 3 de m^{co} del 1662
[En el margen:] Carta de pago que otorgo Sebas/tian Martinez Domedel =
Sacose el dia/ de la fecha en/ papel de a R^{l}/ doy fee

En la villa de Madrid A tres dias del mes/ de marzo del año de mill y seiss^{os} y sesenta y dos/ Ante mi el s^{o} y testigos parecio Sebastian Mar/tinez domedel vezino deesta dha Villa= y confe/so aver Recivido del ex^{mo} Señor Diego gomez de/ Sandobal duque de Lerma dos mil Reales de/ Vellon quese los a pagado por el balor de cinco pin/turas que el otorgante a echo para el dho Señor de/ la qual dha Cantidad se dio por Contento satis/fecho y pagado a su boluntad y por los aver Recivi/do por la Causa y Raçon aqui expresado y pa/sadolos a su parte y poder Realmente y con efe/cto y en Raçon de su entrega por no pareçer de/ presente Renuncio las Leyes del Recivio excep^{n}/ de la pecunia prueba de la paga con las demas/ del casso de que otorgo Carta de pago de los dhos/ dos mill Reales de balor de las dhas Cinco pinturas/ que assi a echo y pintado a favor del dho ex^{mo}/ Señor duque de Lerma tan bastante como/ a su derecho y satisfaçion conbenga y/ por libre de la paga de ellos en fee de lo/ qual lo otorgo asi siendo testigos Don Ju^{o}/ de molina y don fran^{co} domedel criados del/ su ex^{a} que Juraron a dios y a una Cruz conocer/ al otorgante y ser el miss^{o} aqui contenido/ y del mismo nombre siendolo alguno// y asi miss^{o} fue testigo Don Francisco Rey de/ Velasco todos Vezinos y Residentes en Ma/drid y el otorgante lo firmo atentam^{te}/ con uno de los testigos del conocim^{to} =

Sebastian Martinez Domedel [rubricado] tt^{o} Juan de Molina [rubricado]
ante my Juan Reales [rubricado]

AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales. Madrid, 3 de marzo de 1662.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 76

5 de marzo de 1662. Carta de pago otorgada por Sebastián Martínez a favor del V Duque de Lerma, Diego Gómez de Sandoval, por la cantidad recibida de las cinco pinturas que le realizó.

[Zona superior derecha:] En 5 de m^{co} del 1662
[En el margen:] Carta de pago que otor/go Sebastian Martinez/ Domedel m^{o} pintor =
Sacose el dia de/ la fecha en pa/pel de a Real/ doy fee

En la villa de Madrid A çinco/ dias del mes de marzo del año de mill y/ seisçientos y sesenta y dos ante mi el s^{o}/ y testigos parecio Sebastian Martinez/ domedel maestro pintor Residente en/ esta corte = Y confesso haver Reçivido/ del ex^{mo} Señor Diego gomez de sandobal/ Duque de Lerma, toda la cantidad de/ maradevis en que assi el otorgante sea/ conbenido y ajustado con su ex^{a} por el/ balor de cinco pinturas que a hecho y pinta/do p^{a} el dho ex^{mo} señor Duque de Lerma/ de que se dio de todo ello por contento/ satisfecho y pagado a su boluntad/ Real mente y con efecto sobre que Re/nuncio las leyes de la entrega y demas/ de este casso como en ellas se contiene de/ que da y otorga carta de pago de todo lo q/ como dicho es a ynportado el valor de/ las dhas Çinco pinturas a favor del dho/ ex^{mo} Señor Diego gomez de sandobal// tan bastante como a su derecho y sa/tisfacion convenga y por libre de las/ paga de ello en fee de lo qual lo otor/go assi siendo testigos don xptoval/ de biezma y pareja el Liz^{do} Diego martinez/ de orozco y bernardo de albiz residentes en/ Madrid y el otorgante lo firmo a quien yo/ el escribano doy fee que conozco =

Sebastian Martinez Domedel [rubricado] ate mi Juan Reales [rubricado]

AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 193r–193v. Escribano Juan Reales. Madrid, 5 de marzo de 1662.

Agulló Cobo, 1978.

DOCUMENTO Nº 77

29 de abril de 1662. Poder otorgado por Francisco Domedel, criado del V Duque de Lerma, a favor de Sebastián Martínez, residente en Jaén, para solicitar información de su naturaleza y linaje.

[Zona superior derecha:] En 29 de abril del 1662
[En el margen:] Poder para hacer ynfor/macion que otorgo Don/ Francisco Domedel a
Se/vastian Martinez Domedel =
Sacose el dia/ de la fecha en pa/pel de a Real/ doy fee

En la villa de Madrid A veynte y/ nueve dias del es de abrill del año de mill y/ seiscientos y sesenta y dos Ante mi el scriv^{o}/ y testigos Parecio D. francisco Domedel criado/ del ex^{mo} señor Diego gomez de sandobal conde/ duque de Lerma Residente en esta cortte =/ y otorgo queda ttodo su poder cumplido/ bastante como de derecho se rrequiere y es/ neçesario a Sebastian Martinez Domedel/ Vezino y Residente en la ciudad de Jaen/ para que en nombre del dho otorgante y/ Representando su propia persona pue/da parecer y parezca Ante qualesquier/ Jueces y Justicias de su Magestad assi de la/ dha Ciudad de Jaen como de otras quales/quier partes villas y lugares donde conven/ga y ante qualquiera dellas Pida y haga/ ynformacion tocante de como el dho y otor/gante es hijo lexitimo de Fran^{co} domedel y de/ catalina Ferrer sus padres ya difuntos na/turales quel dho su padre hera de la dha Ciu^{d}/ de Jaen y la dha su madre de San juan de/ afoz jurisdicion de la Ciudad de aportto Reyno// de Portugal en horden a su nobleza y cali/dad y de la de sus abuelos Paternos y ma/ternos y como a ttal serlo tambien el dho/ otorgantte por la linea y deçendencias/ de ellos y para lo suso dho Presente el/ pedimento o pedimentos y testigos/ que convengan y fueren necesarios y su/pieren en Razon de todo lo aqui expre/sado haciendose dicha ynformaz^{on}/ con cittacion del procurador general/ de la dha Ciudad de Jaen y de los demas/ donde se hiçiere y de otras qualesquier/ personas que conbenga para su firme/ça y balidaçion y hecha Pidasele en/tregue original o un traslado deella/ signado y en forma para que se le/ rremita al dho otorgante para/ presentarle cada y quando que se ofrez/ca donde fuere necesario y tenerle en su/ poder por titulo y Resguardo de su/ derecho = y en horden a ttodo lo aqui/ Referido aga en su nombre los Re/quirimienttos Citaciones y emplaca/mientos y demas autos y diligen/çias que Judicial o extra Judicial/mente se devan hacer aunque a/qui no se declaren tocante a la dha/ ynformacion que para ttodo lo/ suso dho le da este dho poder con am/plitud y las que çalibre y general// administracion y son ninguna limi/ttacion y Relebacion en forma = y con clau/sula y facultad de que le pueda sustituir en/ quien y las beces que le pareciere y los Rebo/can y nombrar otros de nuebo en fee de lo/ qual lo otorgo assi siendo testigos Don/ Juan de molina don Melchor gonzalez/ de Andrade y Bernardo de albiz Re/sidentes en Madrid y el otorgante/ que yo el scriv^{o} doy fee que conozco lo firmo

Fran^{co} domedel [rubricado] Ate mi Juan Reales [rubricado]

AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 363r–364v. Escribano Juan Reales. Madrid, 29 de abril de 1662.

Agulló Cobo, 1978.

DOCUMENTO Nº 78

29 de julio de 1662. Poder otorgado por Francisco Domedel a favor de Sebastián Martínez Domedel para presentar en la ciudad de Jaén una requisitoria con el fin de solicitar información de nobleza.

[Zona superior izquierda:] Don fran^{co} de Domedel
[Zona superior central:] Poder
[Zona superior derecha:] 29 de jullio
[En el margen:] ss^{da} en ss^{llo} tercero/ este dia doy fee

SSepase por esta scrip^{ra} de poder como Don/ fran^{co} de domedel ress^{te} en esta v^{a} de M^{d} cortte de/ su Mg^{d} ottorgo por esta cartta que doy mi poder/ cumplido tan bastante como de derecho se

Requiere/ y es necessº sin ninguna Limitaçion a sebastian/ Martinez de Domedel vezino de la Ciu^d de Jaen p^a/ q en mi n^e representtando mi perssona parezca y ante/ el S^r Correg^or y demas Justiçias de la dha Ziu^d/ y pressentte una regg^a despachada a mi pe/dimentto por el S^r D^n D fructos Delgado tte/nientte del Correg^r de esta Villa y ante el press^te ss^no/ del nº de ella y pida su acepttaçion y cumplim^to/ y en conformi^d de ella pressentte Los testigos que/ le pareçiere para la Informaçion de nobleza que/ prettendo hazer al thenor del pedimento y otross/ inserto en la dha regg^a haciendo ante las/ dhas Justiçias y las de otras qualesquier Ciudades/ Villas y lugares todos los pedimentos requerim^tos/ Zittaçiones, protestaciones, Juramenttos, Recussa/ciones y ttodos los demas auttos y dilix^as/ Judiçiales y extrajudiciales, que combengan/ y q yo haria siendo presentte, que el// poder se requiere doy al dho sevastian/ Martinez de domedel con libre y general/ administraçion y facultad de q le pueda sos/tituyr en quien y las vezes q le pareçieren y/ revocar y poner ottros de nuevo quedando tiempo/ en el este poder q e la firmeza de lo q en su virtt^d/ hiçiere obligo mis bienes y renttas y lo ottorgo/ ante el press^te ss^no y testigos en la villa de/ M^d a veintte y nueve dias del mes de Jullio a^o/ de mill y ss^os y sesentta y dos siendo t^os Ju^o de/ Aliera Domingo Hortiz y Andres Marques re/sidenttes en esta Cortte y el ottorgantte q yo el ss^no/ doy fee q conozco lo firmo =

Fran^co de domedel [rubricado] ate mi Di Perez Orejon [rubricado]

AHPM: Protocolos Notariales, leg. 7493, ff. 284r–284v. Escribano Diego Pérez Orejón. Madrid, 29 de julio de 1662.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 79

18 de diciembre de 1662. El cabildo de la Catedral de Jaén encarga a Sebastián Martínez realizar el lienzo del Martirio de San Sebastián.

[En el margen:] q se haga la pintura/ del lienzo de S.^n Seb.^as

El S^r Provy^or y dhos SS acordaron q Sebastian Mar/tinez Pintor haga la pintura del lienzo de S. Sebastian/ para la capilla del altar de la nave del lado/ Yzq^do del altar mayor en los tres mil reales/ en q se ha ajustado y elija el sitio q mas acomo/dado le pareciere para ello y se le libre ap^te el/ din^ro q pidiere

AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661–1664), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.

VV. AA., 1985; Higueras Maldonado, 2009; Serrano Estrella, 2012i.

DOCUMENTO Nº 80

30 de enero de 1663. Partida de bautismo de María Manuela, supuesta hija de Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña.

[En el margen:] M^a manuela

= en Jaen treinta dias del mes de henero de mil y seiscientos i sesenta/ y tres años yo el l^{do} Lorenzo Ruiz de quero Benefiçiado desta ig^{a} del S^{r} S/ ileffonsso desta dicha ciudad con permision del cura desta dicha/ ig^{a} Baptiçe a una hixa de la iglesia i le puse por nombre maria/ manuela – nacio a trece dias deste dicho mes y año fue su compadre/ nombrado por la parte D Ju^{o} cano carrillo vezino de la parrochia/ del S^{r} S pedro a el qual adverti el parentesco espiritual que/ abia contraido con la bapticada y con sus padres de que doi fe/ i lo firme =

Lorenzo Ruiz de quero [rubricado] l^{do} Mathias de Valençia [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657–1669), f. 211v. Jaén, 30 de enero de 1663.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 81

31 de julio de 1663. Sustitución de poder de Sebastián Martínez en Gabriel Palomino para otorgarle poderes notariales desde Jaén a Francisco Domedel Ferreira.

[En el margen:] cs^{on} de poder/ de Sebastian/ Mrz domedel/ en/ Gabriel pa/lomino =

En la ziudad de Jaen a treinta y un/ Dias del mes de Jullio de mill y ss^{os} y ses^{ta} y tres a/nos ante mi el ess^{no} pu^{co} y testigos de suso es/critos parezio Sebastian Martinez do/medel vz^{o} desta ziu^{d} a quien doy fe co/nozco en nombre de don Francisco/ domedel rresidente en la billa de/ Madrid corte de su magestad y en/ birtud de su poder para presentar/ ante la justizia desta ziu^{d} una rrequisi/toria del S^{or} Don Frutos delgado/ teniente de corregidor de la dicha billa/ y para presentar testigos y hazer/ autos y diligenzias con facultad/ de sostituir que paso ante Diego perez/ orejon ess^{no} del rrey Nuestro S^{r} y de nu/mero de la dicha billa de Madrid su/ fecha en ella en beinte y nuebe dias/ del mes de jullio del año pasado de mill y ss^{os} y/ ses^{ta} y dos = y otorgo que sostituia y sostitu/yo el dicho poder en Gabriel palomino/ milan procurador del num^{o} desta ziu^{d} para// todo lo contenido en el dicho poder/ sin ezeptar ni rreserbar en si cosa/ alguna de sin que se a visto pribarse/ del uso y ejercicio de dicho poder por/ si y para bolberlo a sostituir las bezes/ que le pareziesen y con la rrelebazion/ y obligazion en el dicho poder se/ contiene y lo firmo en el rregistro/ siendo testigos el Ldo Matias Nuño de/ ortega presbitero y domingo pinto/ y mateo martinez Vz^{o} desta dicha ziu^{d}/ de Jaen =

Sebastian Martinez Domedel [rubricado] ate my Cristobal Mirez de Ortuño [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1535 (1663), ff. 709r–709v. Escribano Cristóbal Mírez Ortuño. Jaén, 31 de julio de 1663.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 82

8 de abril de 1664. Sebastián Martínez actúa como fiador y principal pagador de Clemente Ruiz para la realización de catorce balcones para la S. I. Catedral de Jaén.

[En el margen:] escrit^{a} de los/ S^{res} dean y cab^{o}/ de jaen=/ a q/ Clemente/ Ruiz =

SSepan quantos esta carta vieren como yo clemente/ rruiz bezino que soy de la ciudad de malaga estando/ a el presente en esta ciudad de Jaen como principal io/ sebastian martinez domedel bezino desta ciu^{d}/ a la collazion de santo ylefonso como su fiador/ y principal pagador y ambos demancomun/ y abos de uno y cada uno de nos de por si por/ el todo ynsolidun rrenunçiando como espres/mente rrenunciamos la ley de duobus rreis/ de bendi y el autentica presenti cobdize/ de fidigusoribus y el benefiçio de la dibision/ escursion y espensas y las demas leies fueros y/ derechos que son y hablan en rrazon de la man/cominidad sigun y como en ellas se contiene/ otorgamos y conozemos que nos obligamos hazer/ yo el dicho principal catorze balcones de/ hierro para el cruzero de la santa yglesia/ desta çiudad de la mesma labor y grueso/ del balaustrado de la balla questa pues/ta para el paso desde el coro hasta el altar/ mayor de dicha santa yglesia y en/ la forma y con las condiciones siguientes _____/
= que dentro de un mes primero siguiente/ con todo deseo y dia de la fecha e de comen/zar a trabajar en la dicha obra/ de dichos balcones dentro de la dicha santa// yglesia y la e de proseguir sin dejarla ni/ alcar mano della hasta aberla acaba/do dejandola bien fecha con toda perfezion/ a ley de buena obra _____/
= que tengo de hazer las soleras de los balaustres/ altas y bajas en la forma questan las de/ la dicha balla dentro el coro y el altar/ mayor de la dicha santa yglesia _____/
= que si alguno de los balahustres o cartelas/ de dichos balcones se quebraron o tubieran/ algun defeto o ynperfezion los e de bolber/ hazer de nuebo a mi costa sin llebar por ello cosa alg^{a}___/
= y en la dicha forma y con las dhas condiciones are/ la dha obra y no lo cumpliendo anbos principal y fia/dor de bajo de la dha mancomunidad Pagaremos/ los yntereses y costas que por rraçon dellos se siguie/sen y causaren a la dha Yg^{a} demas de que se pueda hazer an^{xa} costa/ y por lo que costare o antes de hacerlo fuere menester para ello/ se nos pueda ejecutar y ejecute con solo el jura/mento y declaraçion de la persona que por la dha S^{ta} Yg^{a}/ fuere parte en que dejamos y difi/rimos la liquidacion ejecuzion y/ cobranza de todo ello para que enbia/ ejecutiba se cobre de nos y nuestross/ bienes con las costas sin que/ sea necesario que para ellos preze/da zitaçion auto rrequerimiento/ ni otra diligencia alguna_____/
= es todo por quanto por rrazon/ del hierro y manifatura que e de poner/ yo el dicho p^{l} en los dichos catorze balcones// se me a de dar y pagar a quatro rreales y medio por cada libra de/ lo que pesaren despues destar acabados con toda perfeccion/ en la forma rreferida lo qual se me a de pagar en esta/ çiu^{d} por p^{te} de la fabrica de la dha S^{ta} Yg^{a} y por q^{ta} de lo que mon/tare la dha obra se me an dado y pagado luego de contado/ y yo e rrezibido tres mil rreales de que me doy por contento/ y entregado a mi boluntad sobre que rrenuncio la e/cepzion de la no numerata pecunia y leies de la entrega/ y prueba de la paga como en ellas se q^{e} de que otorgo carta/ de pago bastante y lo demas que montare la dha obra/ de lo que montare los dhos tres mil rreales se me a de/ yr pagando como lo fuere pidiendo y trabajando y/ para lo todo asi cumplir pagar y aber por firme anbos p^{l} y fiador/ por lo que nos toça obligamos n^{ras} personas y bienes abidos y/ por aber = e io el doctor don diego domedel y quesada maestre/escuela y dignidad de la dha S^{ta} Yg^{a} e io don lucas de ledesma chan/tre dignidad e io don fern^{do} zorrilla y belasco canonigo della/ en n^{e} de los SS^{er} dean y cabildo de dha S^{ta} Yg^{a} como administra/dores desta fabrica vieja y

nueba della y en birtud de la/ comision que tenemos dhos SS^res^ para azetar esta escri/tura y su cumplim^to^ de que consta por testimonio de ant^o^/ rruiz moreno notario apostolico su secretario que se pone/ e incorpora en esta escritura para el otorgan^to^ della cuio/ tenores el siguiente ____/

= aqui el testim^io^ questa en la fila sig^te^ =/

= y usando de la dha comision de que consta por el testimonio que/ de suso ba yncorporado que nos los dhos doctor don diego do/medel y don lucas de ledesma y don fernando zorrilla/ acetamos y della usando otorgamos y conozemos que açe/tamos lo contenido en esta escritura y obligamos/ a la fabrica Bieja y nueba de la dha S^ta^ Yg^a^ a que cun/poliendo el dho clem^te^ rruiz con lo que ba obligado/ la dha S^ta^ Yg^a^ por la dhas fabricas se daran y// pagara el monto de la dha obra a el dicho rrespecto/ de quatro rreales y medio por cada libra de hierro y mani/fatura en esta ciu^d^ de Jaen llanam^te^ y sin pleito alguno/ en la forma rreferida abiendose bajado los dhos tres/ mil rreales que tiene rrezibidos y para lo asi cun/plir obligamos los bienes y rr^tas^ de las dhas fabricas o/ porder cumplido para ejecuzion y cumplim^to^ de los suso dho a/ qualesqier Justizia que desta causa pueda y deban/ conozer especial y señaladam^te^ yo el dho clemente rruiz/ a las desta ciu^d^ de Jaen a cuio fuero y Jurisdizion me someto con/ mi persona bienes y rrenunçio el mio propio de la dha ciu^d^ de/ malaga donde soy bezino y domiziliario y otro qual/quier que adquiere y ganare y la ley sid con bene/rid de jurisdizione onivn judicun para que las dhas/ justizias nos apremien a lo asi cumplir como si todo lo suso/ dho fuere sentenzia difinitiba de juez con/petente pasada en cosa Juzgada y rrenunzia/mos todas leyes fueros y derechos que sean en nuestro/ fabor y la que prohibe la sen^t^ rrenunziazion dellas/ en testimonio de lo qual otorgamos la pres^te^/ y lo fiamos en el rrejistro ques fecha esta/ carta en la dha ciu^d^ de Jaen ante mi Cristobal de/ mirez hortuño escribano del rrey nuestro S^r^ pu^co^/ y perpetuo del numero della estando en/ la capilla de san pedro de osma ques den/tro de la dha santa yglesia a ocho dias/ del mes de abril de mill y ss^os^ y sesenta y quatro/ años siendo testigos del dho otorgamien^to^/ Antonio rruiz moreno y Bernabe carrasco y/ diego despinosa y fran^co^ de la camara vz^os^ en Jaen e io el dho/ escribano doy fe y conozco a los otorg^tes^ =

Juan de ledesma [rubricado] don diego domedel quesada [rubricado] fer^do^ zorrila velasco [rubricado]

Sebastian Martinez Domedel [rubricado] Clemente Ruiz [rubricado]
ante my Xbal de mirez hortuño s^o^ pu^co^ [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1536 (1664), ff. 452r–453v. Escribano Cristóbal Mirez de Ortuño. Jaén, 8 de abril de 1664.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 83

24 de septiembre de 1665. Capitulaciones matrimoniales de Francisco Domedel Ferreira, caballero de la Orden de Cristo y Margarita Almeida y Arce.

[Zona superior derecha:] En 24 de sep^te^ del 1665

[En el margen:] Capitulaciones matri/moniales otorgadas por/ <u>fran^co^ domedel y consortes</u> =

Lo que se capitula y concierta entre los s^res^/ D. Gerardo mendez de guebara cavallero/ de la horden de xpto scriv^o^ de camara y/ axente y cargo de tesorero del con/sexo supremo de portugal y D^ª^ Juana/ de Almeyda y arze viuda de D. Juan/ de pereira Uxier que fue de camara y/ D^ª^. Margarita de Almeyda y arze su/ hermana doncella hixa lex^ma^ de An/tonio de Almeyda scrivano que fue/ de camara del dho consexo y de D^ª^ Be/atriz man sus padres difuntos mayo/res que declararon ser todos de veinte/ y cinco años y D. françisco dome/del ferreria cavallero de la dha hor/den de xpto hixo lex^mo^ de françisco de/ Domedel y de D^ª^ Cathalina ferreira/ sus padres tanbien difuntos, en ra/çon del casamiento que por ser servizio/ de Dios ntro Señor y para su Santo ser/vicio esta tratado se aya de contra/her entre los dhos D^ª^ Margarita de/ Almeyda y arze y D. francisco de do/medel Ferreira es lo sig^te^ _____/
- Lo Primero que habiendo procedido las// Amonestaziones que el santo conzilio/ de trento Dispone y no resultando/ dellas ynpedimento ningunos los/ dhos s^res^ D^ª^ Margarita de Almeida y arze/ y D. françisco de domedel ferreira se/ desposaran y declaran ynfazie ecle/sie como lo manda la santa madre y/glesia de Roma = y desde luego la dha s^ra^/ D^ª^ Margarita de Almeida y arze da/ su fee y palabra al dho D. francisco/ de Domedel Ferreira de ser su esposa/ y mujer. y el suso dho se la da de ser/ su esposo y marido en presenzia de/ mi el ynfrascripto scriv^o^ y testigos/ de que doy fe y al cumplimiento/ della por promesa de futuro y co/mo mexor de dro^s^ lugar aya i seles/ pueda conpeler a ello y el efecto/ del dho matrimonio le tendra p^ª^/ el dia de san françisco que se conta/ran quatro del mes de octubre que/ bendra deste año de sesenta y çinco/ que el dho S^r^ D Gerardo mendez de gue/bara promete y se obliga de dar y q/ dara durante los dias de su vida al/ dho D. françisco de domedel y a la dha/ D^ª^ Margarita de Almeida y arze su/ hermana teniendo efecto el ma/trimonio desde el dia que contase/ ser en adelante por la vida del dho/ D. Gerardo y de la dha D^ª^ Margarita Dos mill Reales de Vellon/ cada año que a de correr desde el dho/ dia quatro de octubre pagados por/ entero y de seis en seis meses como mexor// les pareziere cobrarlo del suso dho/ por Razon de los ofiçios que goza de es/civ^o^ de camara y axente de dho con/sexo de Portugal y tenerselos antes/ de ahora ofrezidos a la dha D^ª^ Marga/rita de almeyda de darselos para/ mas aumento de su dote y en cuya con/formidad y complimiento con dho ofre/çimiento se obliga en esta capitu/lazion a ello con sus bienes y hazienda/ a que cunplira y pagara cada año los/ dhos Dos mill Reales desde el dho dia/ en adelante teniendo efecto el ma/trimonio de seis en seis meses 8 año/ cumplido y no lo haciendo cayendo/ qualquier plazo quiere y convier/te ser executado a su pagador to/do Rigor de dro^s^ y bia ex^na^. Luego que/ lo tal subceda sin aguardar a mas/ termino que Renunzia _____/
que la dha D^ª^ Juana de Almeida biu/da del dho D. Juan de Pereira promete/ y se obliga de dar al dho D. fran^co^/ de Domedel en docte y casamiento/ con la dha D^ª^ Margarita de almeida/ y Arze su hermana para ayuda de/ sustentar las cargas del matrimo/nio la mrd de un abito de las tres/ hordenes militares del dho Reyno de/ Portugal con la pension de que se hi/co mrd al dho Antonio de almeyda/ por çedula de su Mag^d^ firmada de su Real mano y Refrendada de Gabriel/ d almeyda debas conzejos su secretario/ su fha en esta villa de Madrid en treinta/ de Jullio del año de mill y seis^o^ y quarenta// nueve para la persona que se casa/se con una de sus hixas y el dho Anto/nio de Almeida en el testamento que/ otorgo ante Antonio de llamas scrivº/ Real en diez y nueve de Jullio del año/ de mill y seis^os^ y cinquenta y ocho debaxo/ de cuya dispusizion fallezio en una de las clausulas del nonbro a la/ dha D^ª^ Margarita de almeyda su/ hixa para despues de sus dias y a la/ persona que con ella casase en el dho/ Abito y asi le toça y se le da con la/ çedula aquí çitada el qual ba balua/do en Mill Ducados de Vellon = y asi/mismo le entrega Una Çedula de su/ Mag^d^ en que por los serbiçios de D. Mi/guel de almeyda su hermano

pro/mete a la dha Dª Margarita de al/meyda hara mrd con que se remedie/ a la persona que con ella casase como/ della pareze su fha en esta Villa en/ treinta de Jullio del año pasado de/ Seisos y sesenta y quatro refrendada de/ crispin gonzalez votello su secretrio/ y tambien le da trecientos Reales ca/da mes de mes a da que la dha Dª Mar/garita de almeyda su hermana a tie/ne y goza y la pertenezen por haber/la nombrado el dho Antonio de al/meyda en la dha clausula de su testa/mento aquí çitado en ellos asiendo// que se la estubiere debiendo atrasa/do como en lo que cayere en adelante/ en conformidad del dho nombramien/to que tiene Justificado con Manuel Lopez de Sabedra a cuyo cargo esta la/ pagaduría y socorro de cavalleros/ portugueses y otras personas del/ qual dho Abito mrd y mesadas da/ en docte al dho D francisco de dome/del para que lo tenga goze cobre exer/ça y pida a su Magd la mrd o mrdes/ que fuere serbido hazerle por esta Ra/çon y por los sebicios del dho D Mi/huel de almeyda su hermano que desde/ luego para quando tenga efecto el/ dho matrimonio la otorgante por lo/ que la puede tocar y pertenecer como/ una de los herederos del dho su padre/ haze en los suso dhos Renunçiazion/ de todo ello con las clausulas y de/mas Requisitos en dros nezesarios pª/ su balidazion = y asimismo se obli/ga dar al dho D. françisco de dome/del ferreira de su hazienda y caudal/ Mill Ducados en alaxas de plata labrada y preseas de casa que sean de/ tasar y baluar por perrsonas que lo/ entiendan nombradas por cada parte/ la suya, y se declara que ~~d~~estas cantes/ y demas cosas Referidas son unas de las/ que la quedan tocar de sus lexmas paterna// y maternas a la dha Dª Margarita de almeyda y arze y asi la suso dha/ en esta scriptura de capitulazion/ a de hazer Renunziazion dellas a/probandola el dho D francisco de/ Domedel desde luego por si tiene efec/to el matrimonio por contarles y/ ser çierto lo menzionado y que la dha Dª Juana de almeyda les da Dos/ Mill Ducados por esta Razon _____/

- que la dha Dª Margarita de almeyda/ y arze confesando como confesase,/ mayor de veinte y çinco años recono/çiendo que los Mill Ducados que/ la ofrece y a de dar para mas au/mento de su docte la dha Dª Jua/na de almeyda su hermana mayr/ son de su propio caudal y que la/ haçienda que quedo por muerte/ de los dhos sus padres a sido muy po/ca y la otorgante y demas sus here/deros la an desmanzipado y gastado/ desde que murieron en alimen/tarse y otras cosas prezisas de sus/ personas y asi Reconoçiendo esto/ y el venefiçio que Reçibe de las dhas/ su hermana en darlas los dhos/ Mill Ducados con que toma estado/ y tendra efecto mediante la bolun/tad de nro Señor el matrimonio/ desde luego en la obra y forma/ que de derecho lugar aya hazer/ grazia y Donacion y rreobocable/ con la Ynsignuazion y demas Reque//sitos combenientes çesion Renuncia/cion y traspaso de toda la hazienda/ mueble y Raiz que pareziere en qual/quier tiempo haber quedado por muer/torgante tocadola de sus Lexmas/ como una de sus herederos en fabor/ de la dha Dª Juana de almeyda y/ arze su hermana mayor para que/ lo que fuere lo tenga y posea para/ si haziendo y dispuniendo dello/ a su boluntad como de cosa suya pro/pia con lo demas que la ubiere to/cado de su parte y adquirido porq/ se desiste y aparta del dro y accion/ que pueda tener por los suso dho por/ estar enteramente satisfha con/ los dhos Mill Ducados y muchas/ y buenas obras que antes de aora/ a Recibido dela dha su hermana/ y esta que haze con que se Remedia/ que todo es Digno de mayor grati/ficazion, y lo zede Renunzia y/ traspasa en la suso dha, y en la persona o personas a quien se lo/ vendiere le diere o mandare con/ las fuerzas binculos y firmezas/ que se deban poner para su balida/çion que las da aqui por inser/tar e yncorporadas como si de ber/bo ad berbun lo fueran = y obligo/ sus bienes y hazienda de haber por/ firme esta Renunciazion en todo dro/ y denola revocar por testamento// cobdicilio poder para testar ni otra/ disposizion que despues desto, otorga/re por que Juras a Dios y a una Cruz/ en forma la haze de su libre y ex/pontanea boluntad sin fuerza ni yn/duzimiento y conbertirse en su uti/lidad y probecho y si lo hiciere o pa/reziere el tal ynstrumento a de ser/ para en quanto a esto nulo y de nin/guno ni efecto y no baler en/ Juicio ni fuera del _____/

- que el dho D. francisco de domedel/ Ferreira por honrra del santo sa/cramento del matrimonio

y por la/ Virginidad y Limpieza de la dha/ Sª Dª Margarita de almeyda y/arze deudos y parientes la pro/mete y da en Arras propter nun/cias y donazion Rebocable o co/mo mexor de dro lugar aya Dos mil/ ducados que confiesa caber en/ la dezima parte de sus bienes y/ en caso que no quepan se los situa/ y señala en los demas que durante/ el matrimonio tuviere y adqui/riere en lo mexor y mas pronto/ dellos y desde luego la da y pone/ en la posesion de las dhas arras en/ sus bienes Reserbando en si la ad/ministrazion dellos de las quales// dhas Arras y de la docte que asi Reçi/viere se obliga de otorgar Scriptura/ Doctoral en forma y de lo Restituir/ si llegare al caso justamente con la cantidad que pareziere haber cobra/do de los Dos mil Reales que le a de/ dar cada año el dho Sr D Gerardo y/ tresçientos Reales de mes a da y lo/ que perçibiere y se le diere por la/ mrd que se le hiçiere por la çedula/ citada que su liquidazion dexa di/ferido en el Juramento simple que/ hiçiere la dha Dª Margarita de al/meyda su fuctura esposa o la perso/na que por ella fuere parte Lexma sin/ que sea nezesario otra prueba mi abe/riguazion alguna de queles Relie/ba y por lo que Uno y otro montare/ consiente ser executado por lo conthe/nido en este capitulo y en lo demas/ que se contuviere en la docte de que o/torgare mas por el zenso por todo Ri/gor de dros y Justicia _____/

- que el dho Sr D francisco de domedel/ asimismo se obliga de que teniendo/ efecto el matrimonio por la parte q/ le toca como tal marido que a de ser de/ la dha Sra Dª Margarita de almeida y/ arze en la Renunziazion y Donacion q/ en esta Scriptura de Capitulazon lleba// hechas a la Sra Dª Juana de almeida y/ arze su hermana de sus Lexmas pater/na materna por las causas y Razo/nes que en su capitulos se haze men/cion y los Mill Ducados que la da/ con que a de tener efecto el matri/monio y el otorgante lo haze Reco/nozido y sabidos no la tocaba a la/ dha su futura sposa tanta canti/dad por Razon de las dhas Lexmas y/ por tenerlo desmanzipado y gastado/ desde que murieron los dhos Sres/ sus padres desde luego se contenta/ y satisfaze con la dha cantidad/ y aprueba y Ratifica en todo y por/ todo la dha Renunçiazion y dona/çion como si Juntos y de mancomun/ la hiçieron siendo casados para no/ pedir ahora ni en ningun tiempo a la/ dha Dª Juana de almeyda mi herederos/ que quedaron de los dhos Sres sus pa/dres por la herencia de dhas Lexmas/ cosa alguna y si lo hiciere o yn/tentare quieren o balga ni haga/ fe en Juiçio ni fuera delantes/ Repelidos y en costas condenados y/ a estas y pasar por lo aquí expresado/ y que tenga entera fuerza y se/ guarde cunpla y execute como si/ llebara todas las firmezas y Requi/sitos que para su balidazon se Requieren/ todo lo qual las dhas partes se o/bligaron de guardar y cumplir y no/ se apartar ni distraer dello por// Ninguna causa pena de quinientos/ Ducados que pague la parte y no/ bediente a la obediente sin enbar/go de lo que la ley dispone que/ dire que el casamiento a de ser/ por Amor y no por temor de la pena/ la qual se Remita o pague y esta/ scriptura con los capitulos della/ se cumpla y execute = y a la ob/serbanzia de lo Referido se obli/garon los dhos D Gerardo mendez/ de guebara D. francisco de dome/del y Dª Margarita de almeyda/ con sus personas y bienes muebeles/ y Raizes abidos y por haber y la/ dha Sra Dª Juana de almeyda los su/yos doctales arras parrafrenales/ hereditarios y otros que la pertenez/can en qualquier manera y dieron/ poder a los Juezes y Justiçias de su/ Magd que de sus causas y negocios/ puedan y deban conozer al fuero/ de las quales se sometieron y en/ expecial a los Sres Alcaldes desta cor/te y Justiçia hordinaria desta dha/ Villa ynsolidum para que les com/petan y apremien a lo si guardar/ y cumplir como si fuere por sentencia/ pasada en autoridad de cosa Juz/gada y Renunziarron que hiçieron/ de todas las leyes fueros y dros de su/ fabor con la general en forma = y las/ dhas Dª Juana y Dª Margarita de al/meyda Renunçiaron asimismo las// Leyes del emperador Justiniano/ Sentus Consultun Veleyano y demas/ del fabor de las mujeres de cuyo efe/to fueron abisadas por mi el scrivº/ de que doy fe que se las di a entender/ y como sabidoras dellas las aparta/ron de sus dros en fe de lo qual todos/ los otorgaron asi ante mi el scrivo, en/ la Villa de Madrid a Veinte y quatro/ dias del mes de septiembre del año de/ Mill y Seisos y Sesenta y cinco siendo/ testigos D Eugenio perez

Cruzado, D Pe/dro de Capdebilla y Bernardo de albiz Re/sidentes en esta Corte y los S^res^ otorg^tes^/ que yo el scrivano Doy fe conozco lo/ firmaron = ba entre Reng^s^ = Y de la dha D^ª^/ Margarita = t^do^ = d = d =

doña margarita de almeyda [rubricado] franco Domedel [rubricado]
doña juana de amleyda [rubricado] Gerardo mendez de guevara[rubricado]
ante my Juan Reales [rubricado]

AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9435, ff. 851r–856v. Escribano Juan Reales. Madrid, 24 de septiembre de 1665.

Agulló Cobo, 1978.

DOCUMENTO Nº 84

24 de diciembre de 1666. Partida de bautismo de Sebastián, supuesto hijo de Sebastián Martínez y Juana de la Peña.

[En el margen:] Sebastian

= en Jaen v^te^ y quatro dias de el mes de diciembre/ de mill y seiscientos y sesenta y seis años yo el li/cen^do^ simon delgado de martos cura desta ig^ª^ de/ S^r^ S illefonso de dicha ciudad baptiçe un hijo de/ padres no conozidosy le puse por nombre sebas/tian que nazio segun dice el compadre a v^te^/ dias de dicho mes fue compadre el licen^do^ Juº pedro/morales benefiº de dicha yg^ª^ y el qual adver/ti el parentesco espiritual y obligaron de en/señar la doctrina christiana =

simon delgado de martos [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657–1669), f. 362v. Jaén, 24 de diciembre de 1666.

Documento cedido por Rafael Cañada Quesada.

DOCUMENTO Nº 85

29 de septiembre de 1667. Sebastián Martínez otorga poder a Francisco de Miranda.

Sepase como yo Sebastian Martinez domedel/ vezino y natural de la Ciu^d^ de jaen estante/ al press^te^ en esta corte digo que por quanto des/pues que enbiude de Doña Catalina de orozco/ vezina de dha ziu^d^ de quien al press^te^ tengo/ un hijo que se llama Don Diego martinez de/ Orozco y es clerigo pesbiterio, tuvo ocasion prox/sima y une Birginidad a una moza que/ crie en mi cassa desde la hedad de siete años/ que se llama Juana de la Peña y me la tra/jo a ella desde la villa de vaylen un tio/ suyo q se llama Sancho de miranda/ la qual desde el tpo que entro en mi ca/sa no la tuve ni e tenido como criada/ y en ella e tenido diferentes hijos/ y siempre con el prestexto de honrrarla/ y al press^te^ tengo unos tres que el uno se/ llama Juan y sera de hedad de siete/ años questando yo ausente de dha Ciu^d^ de/ Jaen nacio el suso dho y por escusar nota/ le

echaron a la puerta de una yglesia/ dando a entender a el otorgante y a la dha/ Juana de la Peña su madre que se havia/ muerto con que habiendo el otorgante bu/elto a la dha Ziu^{d}, hiço diligencia de sa/ber la verdad y hallo le havia prohija/do un vezino de la dha Ziu^{d} de Jaen y/ su mug^{r} en cuyo poder al presente se alla// y sus nombres los save la dha Juana de la/ Peña y aunque con ruegos y dadivas a procu/rado el que le restituyan el dho su hijo no lo/ a podido conseguir y por no dar nota y escandalo/ no lo a yntentado Judicioalm^{te} = y la otra/ se llama manuela que sera de hedad de qua/tro años poco mas o menos y desde su nazim^{to}/ hasta aora sea criado y cria como tal/ mi hija en su cassa, y el ultimo que se/ llama Sevastian lo esta criando la dha Juana de la Peña en su cassa, a los qual/les dhos Jº Sevastian y manuela desde lue/go en aquella via y forma que mas aya/ lugar en drº reconozco por mis hijos y/ de la dha Juana de la Peña y para que/ queden lixitimados como desde luego los/ lijitimo como si uviesen sido Havidos/ en lix^{mo} matrimonio y recividas las/ vendiziones de la ss^{ta} Madre yglesia y por/que mi yntenzion y voluntad es que/ la dha Juana de la Peña quede honrra/da del desonor que le puede aver Causado/ ajustandome con mi conziencia y miran/do lo prinzipal que es el servizio de dios/ nro s^{r} y salir de carga tan pesada me/diante el estar enfermo y que la gra/bedad de mi Enfermedad no me da/ lugar a ponerme en viaje para la dha/ ziu^{d} de Jaen para desposarme y recla/me ynfazie eclesia segun orden de/ la Santa madre iglesia con la dha// Juana de la peña para que tenga efecto doy/ todo mi Poder Cumplido el que de derecho se/ requiere y es nezesario a D fran^{co} de miranda/ y Parra Correo Mayor de la dha Ziu^{d} de/ Jaen y su partido para que por mi se/ despose por palabras de press^{te} haviendo prece/dido los requisitos que el ss^{to} concilio dis/pone, con la dha Juana de la Peña que/ siendo fho por el suso dho desde luego lo aprue/bo y ratifico como si yo mismo me allara pre/sente que el poder que para ello y lo aze/to y dependiente se requiere y es nezº/ e se le doy con libre franca general adm^{on}/ y con la obligazion y relevazion en/ drº merecia en termiº de lo qual otor/go asi esta declarazion reconozm^{to} y po/der ante el press^{te} escnº y testigos en la/ villa de Madrid a veynte y nueve/ dias del mes de septiembre de mil y/ seis^{o} y sesenta y siete años siendo testi/gos Don Alofonso de monsalue Moya y/ segura of^{l} de la secretaria de estado y/ camara de Castilla, Antonio de Robles/ y Joseph Garcia residentes en esta/ corte y el otorgame que doy fee co/nozco lo firmo = Sebastian Mrz dome/del ante mi Bernardo de Aramburu__

e yo el dicho Bernardo de Aramburu serviº del Rey/ nuestro señor Receptor del nuº de su/ corte fui Press^{te} a lo que dho es^{o} y da que/ este traslado en quatro de otubre// de mil y seis^{os} y sesenta y siete para/ el otorgante de q doy ffee_____

Ber^{do} de Aramburu [rubricado]

AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 86

10 de octubre de 1667. Expediente matrimonial de Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña.

[Zona superior:] casssam^{to} 1667

[En el margen:] Jaen

Antonio de torres Bernal en n^{e} de sebastian martinez dome/del vecino desta ciu^{d} y rresidente en la villa de m^{d} viudo de D^{a}/ catalina de horozco y por juana de la peña vecina desta dha ciu^{d}/ y natural de la villa de Vaylen hija de juan de la peña/ y de catalina Diaz = digo que los dhos mis partes tienen/ tratado de contraer matrimonio segun orden de las/ madre iglesia por palabras que entre amvos an presentado/ y devajo dellas el dho contrayente a comunicado a la/ suso dha y teniendo hijos en ella y el matrimonio no a te/nido efecto por algunos yncombenientes que se an ofreçido/ y de presente el suso dho por dho cargo de su convencia/ quiere cumplir con la obligacion que tiene a la dha/ juana de la peña y atento que el suso dho Reside/ de presente en la dha villa de m^{d} y que esta muy gra/vado de enfermedad de tercianas y a enviado poder/ a don fran^{co} de miranda y parra Correo mayor desta ciu^{d}/ para que se efectue el dho matrimonio y en su n^{e}/ se despose con la dha juana de la peña como consta/ del dho poder y atento que el dho sebastian martinez/ esta muy de peligro en su vida por lo qual y por las/ demas causas y razones que rrefiere el dho poder/ e ynforme del parroco y que le consta ser libres/ y solteros =

supp^{co} a vm^{d} m^{de} se despache mandamento/ para que el desposorio se haga con la persona/ que refiere el dho poder dispensando/ en todas tres amonestaciones que en ello se hara/ servicio a dios nro s^{r} …// = y q se traigan los autos p^{a} los ver y proveer Jus^{a} com^{d}/ el s^{r} D^{r} D^{n} Joseph de Rivas Gobernador provissor en/ Jaen a diez de oct^{e} de mil y seis^{o} y ses^{ta} y siete años =

ate mi P^{o} de Montoro [rubricado]

AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 87

10 de octubre de 1667. Expediente matrimonial de Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña firmado por Juan Francisco de Moya, Prior de la parroquia de San Ildefonso de Jaén.

el Mº Juan francisco de moya prior de S^{r} San Ilefonso/ de esta ciudad de Jaen donde son vecinos sebastian/ martinez domedel Viuddo de doña catalina horozco que/ murio en dicha parrochia y juana de la peña natural de/ la villa de Bailen hija de juan de la peña y de catalina/ diaz zertifico que los conozco y que me consta son libres/ y solteros por quanto asisti a el entierro de la dicha doña/ catalina horozco y la vi muerta en las Casas de su morada y/ a la dicha Juana de la peña la conozco desde niña como de edad/ de siete años que la trajeron de Bailen a casa del dicho sebas/tian martinez donde se crio y la vi de criarse y a estuvo sin/ hacer ausencia de Jaen hasta oy y por quanto a mi notiçia/ Allegado que el dicho Sebastian martinez que de presente/ rreside en la villa de Madrid esta enfermo mui de peligro/ de tercianas maliciosas y el contenido por aver comunicado/ a la dicha Juana de la peña y aber tenido quatro o cinco hijos/ en ella con pretexto a que se avia de casar con la suso dicha de que/ me consta porque le amoneste que saliese de aquel mal estado/ varias veces y siempre me respondio que lo deseaba mucho/ y solo aguardaba hallar con disposiçion para celebrar el/ desposorio con ornato y liçençia y aora e sabido y e visto/ un poder que el suso dicho a inviado a don francisco de/ miranda correo maior

de esta ziuddad para que en su nombre/ se despose con la dicha Juana de la peña para satisfacerla y/ cumplirla la obligacion que la tiene y deshonor que le a causado/ y legitimar los hijos que tiene en ella lo qual siendo que es/ … de dios y que importa a la salvaçion del contra/yente y mas en el peligro en que se halla y estando el/ matrimonio çesa el escandalo que a causado en esta/ parrochia la conmunicacion referida de tanto tiempo// por lo qual y por lo que riposta del honor de la dicha Juana/ de la peña y sus hijos y descargo de la conçiençia del dicho se/bastian martinez siento sera serviçio de dios nuestro señor/ que vmd sea servido de dispensar en todas tres amonestacio/nes por las causas rreferidas y por el riesgo que tiene el/ dicho contrayente de morirse antes que se efetue el matrimonio/ y sera conbeniente que sin dilaçion alguna Vmd mande despachar/ su mandamiento para dicho efecto y lo firma en Jaen en diez/ de otubre de sesenta y siete

Mº Juan francisco de moya [rubricado]

AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 88

10 de octubre de 1667. Auto del expediente matrimonial de Sebastián Martínez Domedel y Juana de la Peña firmado por Jose de Rivas, Deán y Canónigo de la Santa Iglesia de Jaén.

[En el margen:] Auto

En la ciu^{d} de Jaen a diez dias del mes de oct^{e} de mil/ y seis^{o} y sesenta y siete años su mcd El S^{r} D^{r} D^{n} Joseph/ de Ribas Dean y Canon^{o} de la s^{ta} ygl^{a} desta çiu^{d}goberna/dor provisor y vicario gen^{l} de este obpdo sede vacante avi/endo visto estos autos y el poder otorgado por sebastian mar/tinez domedel vz^{o} y natural desta ciu^{d} estante El pres^{te}/ en la villa de Madrid corte de su mag^{d} ante Vernard/ y aranbrum ess^{no} de su mag^{d} residente en su corte su fha/ en la dha villa a veinte y nueve dias del mes de sept^{e}/ proximo que passo deste año de la fha; y El ynforme que/ se presentadado por el mº ju^{o} fran^{co} de moya prior de la igl^{a}/ Parrochial del S^{r} Ilefonso desta ciu^{d} = Dijo que por las/ causas que en el y en el dho poder se … dava y dio/ liz^{a} al dho prior donde es parrochiano el dho sevastian/ martinez domedel y lo es ansimesmo juana de la peña na/tural de la villa de Vailen desta diocesis hija/ de juan de la peña y de catalina diaz vz^{a} ansimesmo/ desta dha çiu^{d} para que sin que prezeda en la dha/ iglesia ni en la de la dha ciu^{d} de Vaylen/ ninguna de las tres amonestaciones q el santo con/cilio de Trento manda despose a la suso dha con D fran^{co}// de miranda y parra v^{o} y correo mayor des/ta dha ciu^{d} enn^{e} del dho Sebastian Martinez/ Domedel y en virtud del dho poder q para ello tiene/ por palabras de presente que hagan berdadero/ matrimonio en la dha su iglesia y desposados/ y aviendo preçedido las dhas amonestaciones avien/do benido a esta ciu^{d} el dho Sevastian Martinez les/ de las vendiz^{nes} nupciales en tpo avido no avien/do resultado ynpedim^{to} canonico y p^{a} ello le despache/m^{to} en toda forma asi lo preveeyo m^{do} y firmo =

S^{r} Joseph de Rivas [rubricado] ate mi Pº de Montoro y Moya notº ma^{or} [rubricado]

AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665–1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 89

10 de octubre de 1667. Partida de matrimonio, en segudas nupcias de Sebastián Martínez con Juana de la Peña.

[En el margen:] desposorio/ Sebastian marti/nez domedel/ con/ Dª Juª de la peña/ murio el marido

en Jaen en diez dias del mes de otubre de mil y seiscientos y se/senta y siete años yo el Mº Juan franco de moia prior de la ygla/ parroquial de Sr San ilefonso de esta ciudad despose por palabras/ de presente que hacen berdadero matrimonio in facie eclesie a sebas/tian martinez domedel viudo de doña catª de Orozco vzno de esta/ dha ciudad y parroquia Residente aora en la vª de Madrid cor/te de su magº con doña Juana de la peña natural de la vª// de vailen hija de Juan de la peña y de Catª diaz vna desta parroquia celebrose/ este matrimonio por parte del dho sebastian martinez domedel/ en virtud de poder que para este efecto dio a don franco de mi/randa y parra vno y coreo maior de esta ciudad otorgando en la/ dha vª de Madrid a vte y nueve dias del mes de sepre que paso/ este presente año por ante Bernardo de aranburu escribano del/ Rei nro Sr Rector del numero de su corte y los consentimientos/ para contraer el dho matrimonio se espresaron por las palabras/ siguientes preguntado el dho don franco de miranda y parra/ en presencia de la dha doña Juana de la peña si en virtud del poder que tenia del dho Sebastian martinez domedel queria/ por esposa y mujer por palabras de presente como lo manda/ la Sta madre yglª a la dha doña Juana de la peña para el dho/ sebastian martinez domedel Respondio que en nombre del dho/ Sebastian martinez y en virtud del dho poder y Representando/ la persona del dho sebastian martinez la queria de presente/ y Recibia a la dha doña Juana de la peña por esposa y mujer/ del dho sebastian martinez domedel y preguntaba la dha/ doña Juana de la peña si queria por esposo y marido a el dho/ Sebastian martinez domedel y Respondio que mediante el dho/ don franco de miranda y parra en virtud del poder Referido/ que ya le era notario queria de presente por esposo y marido/ a el dho Sebastian martinez domedel y le otorgaba por su esposa/ y no precisaron amonestaciones algunas a este matrimonio/ porque dispuso en todos el Sor dor don Jose de Ribas caballero/ del abito de Sr Santiago dean y canonigo de la Sta yglª de/ esta ciudad gobernador probisor y bicario general en ella y/ su obispado sede bacante por manto por ante Pedro de montoro/ notario maior de la audiencia episcopal su fecha en dha ciudad/ a diez de octubre de dho año de sesenta y siete y fueron testigos/ del dho matrimonio don Antº de quesada y monroi vte y cuatro de/ esta ciudad y el ldo Simon delgado de Martos cura de esta yglª// y Antº de torres bernal procurador del numero de esta ci/udad y pedro carrillo todos vos de esta dha ciudad y se cele/bro el dho matrimonio dho dia diez de octubre en esta yglª/ a las tres y media de la tarde mui poco mas o menos y lo firman/ = entre Renglones vna a esta parroquia bale =

Juan francisco de moya [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 8, ff. 378–379. Jaén, 10 de octubre de 1667.

Capel Margarito, 1973.

DOCUMENTO Nº 90

30 de octubre de 1667. Partida de defunción de Sebastián Martínez.

Don Sebastián Martínez Domedel, natural de Jaén que vivía en el Mesón nuevo de Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia, murió en treinta de Octubre de mil seiscientos sesenta y siete años, no testó – enterrose con licencia del Señor Vicario, a la fábrica veintidós reales

Libro de defunciones, nº 5, primero de Difuntos, f. 12v. Madrid, 30 de octubre de 1667.

Ibáñez, 1918; Capel Margarito, 1971.

DOCUMENTO Nº 91

25 de abril de 1688. Testamento de Diego Fernández de Moya Cachiprieto.

Contiene el empeño de catorce lienzos de Sebastián Martínez, que representan a los doce *Apóstoles*, a *Cristo* y a la *Virgen*, (ff. 708r–708v):

[En el margen:] el S^{r} D Diego fez/ de moia Cachiprieta/ su ttestam^{to} =

Yn dey nomine amen/ Sepan cuanttos esta carta de ttesttam^{to} y/ ultima voluntad vieren como io D Diego Fez de/ moia y cachiprieto Cav^{o} del horden de calatrava/ bez^{o} y v^{te} cuatro mas antiguo q soi de la mui noble/ y mi leal ciu^{d} de Jaen a la collaz^{on} de la yg^{a} m^{or} della/ hixo lex^{mo} y natural, q soi de los s^{res} D Sevastian de/ moia y de D^{a} Petronila de moia y cachiprieto/ su lex^{ma} Mux^{r} todos bez^{os} y naturales desta dha ziu^{d} es/tando como esttoi bueno y en salud y creiendo como/ bien y firmemente creo el misterio de la santisima/ trinidad que es Dios Padre hixo y spiritu santo tres/ distintas personas y unico Dios berdadero bendito/ piadoso y misericordioso q bive sin prinzipio y rreyna/ sin fin y teniendo como tengo p^{r} mi devota …/ … aventurada … en maria madre/ santísima del hijo Jesuchristo conzevida sin man/cha de pecado orixinal desde el primer ynstantte de/ su … ser natural con todo lo demas/ santos y santas de la corte del çielo y creiendo como/ cro todos los demas misterios y articulos …/ y señor de nuestra ss^{ta} y catolica la santa yg^{a} Romana/ … e vivido …// como catolica y fiel e lexitima y considerando/ cuan cierto es morir toda criatura y da … / ... de la ora y deseando como deseo poner mi / Anima en carrera de salbazion y estar preve/nido p^{ra} cuando Dios nuestro S^{r} sea serbido de/ me llevar, deste mundo hago hordeno y m^{do} como/ sea de haçer de mi y mis bienes p^{r} mi fallezim^{to} en/ la forma y manera siguiente _____/

- Prim^{a} mente encomiendo mi anima a dios nro/ S^{r} que la crio y hizo de nada y la rredimio p^{r} su santa/ pasion sangre i muerte a q^{n} suplico umildem^{te}, la/ quiera perdonar y colocar con sus santos y ess/coxidos, en su s^{ta} Gloria p^{ra} donde fue criada; y el/ cuerpo a la tierra, de que fue formado = mando/ que vean en mi cuerpo se rreconocieren Señales de/ muerte el cadaver sea sobrebestido en la forma/ y manera q se ordena y m^{da} por las constitu/ziones y capitulos de mi

sagrada relix^{n} de mi/ gran Padre … del horden y cavalleria/ de calatrava y se cubra con el manto de dha/ mi rrelix^{on} = y se ponga en cada forrada y sea se/pultado en la sepultura partte y lugar q el padre/ reptor de la compañia de Jesus que es o fuere/ a el tiempo de mi fallezim^{to} señalare en la y/glesia del colexio de San loriazio de la compa/ñia de Jesus desta dha ziu^{d} de Jaen que// asi es mi voluntad _____/
- y que … la ss^{ta} cruz^{+} de dha mi parroquia/ en mi entierro veinte y cuatro caballeros della y se/ diga p^{r} mi anima misa y bixilia ofiçios çumplidos/ el dia de mi entierro … o el siguiente y se los/ pague los derechos Parroquiales que acostunbra y/ se les de la zera necesaria = y se de de ofrenda lo que/ Pareziere y la … q a de … non/brare = Ansimesmo a Compañen A la ss^{ta} cruz^{+} en/ mi entierro v^{te} Relixiosos de cada uno de los conv^{tos}/ de s^{r} san fran^{co} = la ss^{ma} trinidad = Nuestra s^{a} de/ la coronada = Nuestra s^{a} de la merz^{d} = y de/ s^{r} San agustin = y de el orden de predicadores/ de s^{r} santo domingo … Relix^{on} quitare de/ ir a dho mi entierro y cada una de dhas comuni/dades de dhos Conv^{tos} destta ziu^{d} Dig^{n} por mi anima/ misa y bixilia ofiçios cumplidos y se los de/ la zera y limosna acostumbrada = yten m^{do}/ se de de limosna p^{r} una vez A los ss^{tos} Lugares de Je/russAlen redenz^{on} de captibos y riposo al ssan/tuario de nuestra s^{ra} de la capilla sita en la ig^{a} de/ Santo Ylefonso y de la conzepz^{on} de nuestra/ s^{ra} questa en la santa capilla de santo Andres/ y a todos los demas zepos de las demas iglesias or/denes y ermitas desta ciu^{d} cn las del canpo/ … que Pareziere a el albaçea que tengo de/ nombrar en este testam^{to} _____/
mando se dig^{n} por las animas de los dhos mis/ Padres y abuelos y p^{r} las de D^{a} M^{a} Zeron Sal/zedo y Jiron con q^{n} estoi casado de primeras/ nuncias y p^{r} la de D^{a} Cattalina de Robles y/ balencuela con q^{n} estube casado de seg^{das} Nuncias/ y a q^{n} erede asi p^{r} una de las clausulas de su testa/m^{to} con que fallezio q paso ante el p^{te} ess^{no} como/ p^{r} aber fallecido una niña que tuvimos de dho/ matrimonio en la edad pupilar deedad de/ nuebe meses; quinientas misas: _____/
- y ansimesmo se digan otras doçientas misass/ que aplico p^{r} cargos q … tener de no me/ acuerdo, … tenzias mal cumplidas y animas/ de Purgatorio _____/
- yten m^{do} se dig^{n} p^{r} mi anima Mill y quinientas/ misas y por todas las que llebo mandado deçir/ son dos mil y ducientas misas; y que se pague/ de limosna p^{r} cada una Dos reales de vellon en/ que se a de comprehender la zera y …/ dellas = y que se Digan la cuarta jeneral/ en dha mi Parroquia y las rrestantes en las/ Yg^{as} parttes y lugares donde elijiere y seña/laren los dhos mis Albazeas dentro y fuera/ del termino asignado para ello p^{r} el sinodo// deste obispado q para que se haga el dho/ repartimiento de misas con entera deliberaz^{on} les/ prologo ocho dias demas termino para ello _____/
- Declaro que de Primeras nunzias estube casado/ y velado segun horden de la santa Madre Yg^{a} con/ D^{a}Maria zeron Salcedoy xiron de cuio ma/trim^{o} quedaron p^{r} nuestros hixos lex^{mos} y naturales/ D Sevastian de moia zeron q caso con D^{a} Luisa/ de godoi y por su fallecimiento quedo p^{r} su hixa le/jitima y natural, D^{a} Maria conarda y the/resa de moia mi nieta = y Ansimesmo qdaron/ p^{r} mis hixo y de dha D^{a} Maria Zeron mi mux^{r}/ D^{a} Beatriz de moia que caso con D Diego de ortega/ Jurado y Jiron Cav^{o} del horden de alcantara q anbos/ son fallezidos sin aver dexado hixos ni …/ lex^{ma} declaro lo para que conste _____/
- Ansimesmo tuvimos p^{r} Nuestra hixa lex^{ma} y/ natural de dho nuestro Primer Matrimonio a D^{a} Josepha de moia Cachiprieto y zeron q/ caso con D Ju^{o} Joseph de rrobles bezinos q de/ presente son de la ciu^{d} de Granada _____/
- Yten declaro p^{r} el descargo de mi conçiencia/ y de presente estoi casado y belado ynfaçie eclesie// de terzeras nuncias con D^{a} Ysabel …/dez de Aranda bez^{a} y natural de la ciu^{d} de al/cala la real, de cuio Matrim^{o}, Dios nuestro S^{r}/ a sido servido de darnos un hixo baron/ q tiene p^{r} nombre D fausto fran^{co} de moia Cachi/prieto que nazio en la dha ciu^{d} de Alcala la Real/ y se vautizo enella q abra v^{te} y seis dias que nazio declaro lo para que en todo tiempo conste _____/
- y p^{r} cuanto Diego de moia Vez^{o} y v^{te} cuatro que/ fue destta ciu^{d} de Jaen e D^{a} Leonor de

piedrola/ su lex^ma Mux^r y D^a Cathalina de moia her/mana del dhco Diego de moia y Benito gon/zalez Cachiprieto bez^o y natural ansimesmo/ desta dha ciu^d mis abuelos y tia y bisabuelo de una/ conformidad p^ra memoria y conservaz^on de su/ Casa le nombres y apellido y conservan el Ha/son de sus armas y se sirviese a Dios nuestro S^r y/ a nuestros Leies Señores naturales fundaron/ un binculo y maiorazgo de sus bienes y haçiendo/ con prohibizion de su enajenaz^n y dibision que/ Prohibieron para que perpetuam^te fuesen bin/culados y de dho maiorazgo conçierta clausulas/ llamamientos y limitaz^n de subçeder en el/ y sus bienes como mas largam^te consta p^r la/ escrip^ra que otorgaron p^r causas … de/ el matrim^o que contraxeron los dhos mis Padres/ y p^ra que tuviere efecto p^r ante, Ante Bar^me Diaz/ … ss^no publico que fue del num desta dha// ziu^d su fha en ella en Prim^o dia del mes/ de abril del a^o Pasado de mil seis zientos/ y siete; a que me Refiero y las clausulas de dha …/claz^on que conduzen p^r la dha fundaz^on a que prepetuar/m^te an de subçeder en dho maiorazgo bienes y rentas de/ el barones de varon en baron limitando y escribiendo/ dhas en … desusubçesion abiendo baron de cualquier/ de los posehedores barones de dho binculo y maiorazgo/ decualesquier matrimonio sin embargo que se al/guna reglas disposizion de fho de derecho aria/ y ubiere querre Pugnase asta perpertuaz^on en todo o en/ parte de la fundaz^on, clausulas y llamam^to de dho/ binculo y maiorazgo y abdemas dispuesttas y/ ordenado p^r dhos fundadores espresam^te man/daron q la ttal reglas disposizion y su efecto que/dare derogada y abrogada guardandose las/ condiciones de dha fundaz^on literales de cada …/ de las clausulas fhas y las demas q en dha funda/z^on yrian declaradas y no en otra manera que/ anuas clausulas; son como se riguen dha letra del/ tenor siguiente _____/

- Yten, queremos y ordenamos q birtualm^te en lass/ palabras y clausulas sobre dhas se contenga y con/prehenda todo aquello q estte dho binculo y ma/iorazgo debe tener y llevar p^ra ser perpetuam^te/ cumplido y executado lo cual haremos y/ hordenamos con las condiciones vias y modoss// de susos declarados y queremos q los dhos/ bienes de suso contenidos las personas que en ellos su/zedieren las tengan e goze e aia el usufruto dellos/ y despues en el siguientte en grado y asi de uno en/ otro guardandose las condiciones sobre dhas e ca/da una dellas y las demas q en estas esta escriptura/ ~~estan~~ yran declaradas e no en otra manera/ e si alguna regla o disposizion de fho o de derecho/ ai e ubiere que Repugne e ynplique la/ perpettuaz^on en ttodo o en p^te deste dho biculo/ e maiorazgo y lo demas p^r nos dispuesto y ordenado/ queremos que la ttal regla e disposiz^on e su efecto/ quede abrrogada y derogada para en este caso p^r ma/nera que los dhos bienes vengan segun …/ disposizion dellos p^r ellas llamados a cda uno/ en su tienpo e sea verdaderos e posehedor dellos/ p^ra que en aquellas cosas q convengan la conser/vaz^on … e perpetuidad e aum^to dello e o/ de otra manera pero en cuantto dhas cosas/ p^r donde pueda aver dibision en los dhoss/ bienes perjuicio o disminuz^on no tenga efectto/ Poder ni señorio de fho ni de derecho en vida/ ni en muerte e sea ttodo avido p^r no fho o como// si nunca pasara e como fho e intentado con/tra disposizion y voluntt^d de los conzedi/ … _____/

- Otro si con condiz^on que si lo que Dios no quiera/ la dha D^a Prettolina de moia Cachiprietto/ muriere y del dho matrimonio no quedare/ hixo varon q suceda en el dho maiorazgo aunque/ quede … del dho matrimonio si despues el/ dho sevastian de moia se bolviere a casarse de/ cualquier matrim^o tubiere hixo baron naçido/ del lex^mo matrim^o en lexitimado p^r su …/ matrim^o ni p^r escripto ni facultt^d real ni del/ Prinçipe ni del papa ni en otra qual q^r manera/ aya de subçeder y suzeda el tal hixo baron/ nacido del ex^mo Matrim^o como dho es que tubiere/ Prefiriendo sienpre A la enbra; e Asi despues/ del sus subçeder lex^mo de baron en varon en baron/ Prefiriendo el m^or a el menor y el baron A la/ hembra y el sobrino a el tio y se … y p^r la/ forma que se contiene en las clausulas antes/ desttas _____/

- Y Ansimesmo fundo otro binculo y maiorazgo// Antt^o Alvarez Maldonado bez^o y Jurado/ que fue desta ciu^d de zierttos vienes que agrego/ a el rreferido vinculo y maiorazgo q fundaron/ los dhos Diego de moia D^a Leonor de Piedrola/ su mux^r mis abuelos y Benito Gonzalez

cachipri/etto mi bisabuelo Para que los bienes del dho bin/culo permaneçieren Juntos unidos e incorporados/ con los bienes de que fundaron el dho binculo y ma/iorazgo los dhos mis abuelos y bisabuelo y si/guieren la naturaleza prohibiz^{on} de enaxe/naz^{on} y subçedieren en el sus bienes las personas/ con las calidades y circustançias y llamam^{to} que/ abian de hazer los dhos Diego de moia y su muxer/ D^{a} Cathalina de moia y Benito Gonzalez/ cachiprieto como mas largam^{te} consta y pa/reze p^{r} la escrip^{ra} de fundaz^{on} que el dho Jurado/ Antt^{o} Alvarez Maldonado otorgo p^{r} ante/ Juan Morales ess^{no} que fue del num^{o} desta/ ciu^{d} su fha en ella en onze de setiembre de/ el a^{o} pasado de mill y seiszienttos a que me rrefi/ero _____/
- Y siendo como soi lex^{mo} subzesor y posehedor de/ los dhos binculos y maiorazgos p^{r} averse traspferido/ p^{r} el ministerio de la lei y espreso llamam$^{to\ en\ mi}$ …/ … y nattural posesion de los dhos binculoss// vienes y rentas dellos como hixo lex^{mo} baron de/ los que otubieron los dhos Don sevastian de moia/ y D^{a} Petronila de moia y cachiprietto miss/ Padres y s^{res} ahora p^{r} Justas causas q a ello me mueben/ y en conse^{a} de raz^{on} que la bolunt^{d} de dhos fundadoress/ fue como se manifieta conxetura y ebidencia de las/ clausulas de la dha fundaz^{on} fue que siempre perpe/tuam^{te} subzediere en los dhos binculos y maiorazg/ bienes y rentas dellos, el razonm^{o} avido del ex^{mo} ma/trim^{o} y no lexitimado p^{r} subre … ente matrimonio rrep/criptto del principe del rrey o del papa y que se guar/dasen p^{ra} hacer de subzeder en ellos las clausulas y con/diçiones de sus llamam^{tos} y que si muriese la dha/ Doña Petronila de moia y no dexare hixo baron/ del matrim^{o} que contraxo con el dho D Sebastian/ de moia mi padres p^{ra} que subzediese en dhos ma/iorazgos aunque quedase henbra de dho ma/trim^{o} si despues el dho D Sevastian de moia/ se bolviese a casar y de cualquier otro ma/trimonio tuviese hixo baron de lex^{mo} ma/trim^{o} como llevo dho aya de subzeder/ y subceda el tal hixo varon prefiriendo/ siempre A la enbra y asi despues del su subze/sores lex^{mos} de baron en baron en varon de que/ se … p^{r} lo literal que la determinada/ bolunt^{d} de dhos fundadores fue q los dhoss/ binculos y maiorazgos fuesen de varon en va/ baron sin encargo de aver quedado hixas// de los primeros llamados y que asi se exe/cutase en los demas por sehedores de dhos bin/culos y subçesores en ellos sin envargo de aver/ quedado hixa de cual q^{r} dellos y despuess/ tener hixos barones para que subzediesen en/ dhos binculos y maiorazgos cuia rigurosa …/… se manifiestta de lo literal de dha/ fundaz^{on} … dha henbra p^{r} no poderse/ conservar en ellas … hixos que tuvieren/ el rrenonbre y apellido de moia y cachiprieto/ el Hason de … cuia esclusion se manifi/esta y evidencia p^{r} la prim^{a} clausula y/ tercera en este i … en que dizen = es i al/guna regla o diposiz^{on} de dho o de derecho/ asi o viere que se pugne e ynplique a la/ perpettuaz^{on} en todo o en parte deste dho binculo/ e maiorazgo y lo demas p^{r} nos dispuesto y orde/nado queremos que la ttal regla e diss/posiz^{on} e su efecto que de abrrada de y derro/gada y guardandose las condiciones sobre dhas/ e cada una dellas y las demas q en esta escrip^{ra}/ yran declarada i = …// tengan cumplido efecto y ex^{on} las rreferidas e la …/ y boluntad de dhos fundadoress sin que con … vengan/ en cosa Alguna por el tenor de la presente clausula/ otorgo q desde oi dia de la fha deste instrum^{to} para/ siempre xamas me desisto y coparto de la posición que tengo/ delos referidos binculos y maiorazgos bienes u rrentas/ deellas y todo ello lo zedo renunçio y transfiero en el dho/ Don fauesto fran^{co} de moia cachiprietto mi hixo y de/ la dha D^{a} Ysabel Maria mendez de aranda my/ lex^{ma} Muxer para que desde este dia suzeda en los dhos/ binculos y maiorazgos bienes y rrentas de ellos en virtt^{d}/ desta clausula renuncia y desstençia y delos espresos/ llamamientos de dhos fundadores y como si no obiere/ fallecido como su ultimo posehedor se … si era/ la zivil y natural posesion como inmediato sucesor/ por el ministerio de la lei que renta y cinco de toro/ y le doi Poder y facultt^{d} el que de derecho se rrequi/ere en este caso y a la persona que de derecho rre/presentare para que contte cuales quier Jus^{as} de/ su mag^{d} Pida se le de la posesion Judizial real actual/ corporal … de los dhos binculos y maiorazgos/ bienes y rentas: dellos y los goze benefiçie y administre// cobre y … y de sus rezibos/ y cartas de pago q valgan sean …/ como dadas p^{r} lexitimo señor y

posehedor de dhos/ binculos y maiorazgos y p^ra^ que en raz^on^ de sus/ cobranças el dho mi hixo y q su … le pre/sentare parezcan en Juizio y en rraz^on^ de ellos y/ lo conzernientte hagan todos autos y dilix^as^ Judi/ziales y estra judiciales con facultt^d^ de inJusti/cias Jurar y sustituir y en el intre tanttos/ toma y aprehende la dha posesion Judizial/me constituio p^r^ su tenedro e inquilino posee/dor para le acudia con todo ello esto por cuanto el dho/ Don Fausto fran^co^ mi hixo es lex^mo^ e ymme/diato subçesor de dhos binculos y maiorazgoss/ bienes y renttas de ellos condorme a sus llamam^tos^ y/ espresa boluntt^d^ de sus fundadores queriendo que/ la subzesion de ellos fuese del varon en varon/ y elixiendo el varon que quedase de posehedor/ o posehedores que quedasen de dhos binculos de/ cuales quier matrimonios que tuvieren a qual/quier henbra q quedase de los antecedentes matrimonios para que en el se conservase el/ apellido de moia cachiprietto y Hason de/ sus armas de Varon en varon sin envar/go de qualquier clausula que en contrario// obiese de fho o de derecho que …/ queriendo ansimesmo que su apellido y asi mas/ fuerse a dejarse y que entendiese asi con/ el dho D sevastian de moia mi padre en suya/ causa se fundaron dhos maiorazgos y en sus/ subzesores de varon en varon y rrespectto/ de aver llegado el rreferido caso en que se/ limitaria y esluia la henbra pido y suplico/ a su mag^d^ y s^res^ su presidentte y oidores de la/ real chançilleria de Granada y a todas los de/mas s^res^ Jus^as^ y jueçes de su mag^d^ se sirvan confor/mandose con la voluntt^d^ y espreso llamam^to^ de/ dhas fundadores de mandar se de a el dho Don/ Fausto fran^co^ de moia cachiprietto mi hixo y/ a la persona que suder^o^ representare la xidicial/ posesion … de dhos binculos y maiorazgos/ bienes y renttas de ellos sin permitirse a des/poxado sin que prim^o^ se a oido y vencidos de/ fuero y p^r^ derecho = y en caso que p^r^ Algun/ aczidentte no se le de y no en otra manera reten/go en mi los dhos binculos y maiorazgos bienes/ y renttas deellos p^ra^ cesar de mi derecho como/ lex^mo^ posehedor ttodo lo cualquiero se/ cumpla y execute por ser asimis de tter//minada voluntad _____/

- y p^r^ quanto p^r^ muerte de mis padress/ yo quede de edad de zinco a^os^ poco mas o menos y/ en dho tiempo se hizo la quenttas partizion/ y division de los bienes que quedaron y/ fincaron p^r^ su muerte: por ante Anttonio fez/ de ribera y se … antte salvador/ de medina ss^no^ que fueron del num^o^ desta ziu^d^/ y rrespectto de aver redimidose A los dhoss/ mis Padres diferentes principales dezensoss/ que estaban vinculados y ansimesmo se rredi/mieron otros ami abuelo y en la dha q^ta^ y/ Parttiz^on^ no se hizo mençion de ellos para/ reintegrar A los dhos binculos los rrefe/ridos Prinçipales de zensos vinculados y con/ el prozedido de ellos se conpraron algunass/ posesiones las cuales se pusieron y partieron/ por vienes libres entre mis hermanoss/ en grave daño y perjuicio de dho binculo// y despues p^r^ mi partte Sali contradiciendo/ dha q^ta^ y pidiendo se deciziesen los erroress/ y se rreintegreasen los dhos binculos en las par/tida desde dhos çensos redimidos y p^r^ la Jus^as^/ R^al^ desta ciu^d^ Sem^do^ que la dha cuentta y partiz^on^/ se volviera a hazer de nuevo y se apelo p^r^ las p^tes^ q^as^/ contrarias A la rreal chancilleria de granada/ y convista de los auttos se m^do^ q ... se cunpli/ese el dho mi maiorazgo y rreyntegrase en/ la cantt^d^ de los zensos vinculados que se avian/ redimido y por rrentt^a^ de bistta y el dho pleito/ esta pendiente en grado de rrevista y man/dado cittarlas partes y … para sen/tenzia de que se despacho provision de su ma/g^d^ y se … para ello declaro lo para/ que conste _____/

- Ytten declaro q a el tiempo que el dho/ D^n^ Sevastian de moia mi Padre falle/çio dejo nonbrado p^r^ su testam^to^ …/ y curado a D^n^ Alonso de moia mi ttio/ i ansimesmo p^r^ ttutor y curador de dhoss// _____/

… - Ytten declaro q D^n^ Salvador de moia mi/ hixo le puse … de lorden y cavalle/ria … y hize mis … los …/ … y lo demas nezesarios que su balor …/ inportto asi de lo rreferido y …/ de la esttimaz^on^ …/ de dho auto mas de zinco mill ducados de/claro p^r^ … de mi conciencia y/ para que en ttodo tiempo constte _____/

- Y tten declaro que io e dado a D^a^ Ysabel/ maria mendez de aranda mi muxer/ y la suso dha me a llevado en …// de dos mill Ducados con poca diferencia/ lo cual a sido en platta cacerada

bestidoss/ joias y alaxas de casa declaro lo asi p^{r} discargo/ de mi conçiençia y para que en todo tien/po conste _____/
- Ytten Declaro ttengo en poder del P^{e}/ rector en la compañia de jesus desta ciu^{d}, un/ apostolado enpeñado que son cattorze lienços/ de pinttura de cuerpos enteros de mano de/ Sevastian Marttinez que se componen de los/ doze aposttoles y de nro s^{r} Jesuchristo y/ de ntra S^{a}, hechos p^{r} el natural es mi voluntad/ se desempeñen y p^{ra} ello se pagen y se de sattisfa/zion a dho Padre y Rector de la cantt^{d} de … q/ de bajo … Dixere …/ p^{r} el dho enpeño los cuales lienzos de …/ largo dos baras y media y siete cuartas/ de ancho los cuales dhos catorze lienzos y mas/ otros dos lienzos de pintura el uno de nra s^{ra}/ y el otro del santto Nazimientto que el de/ … tiene el niño envracos y San// Joseph que esta durmiendo del pie de un/ arbol con tres niños … a un cordero y/ los tres niños de dho de seis que tienen el dho/ lienzo es pinttura de ... maria y son de/ tres baras de largo cada uno: y mas de dos/ baras de altto con sus marcos Negros de madera/ los quales dhos diez y seis lienzos de pinttura con/ mas unas casas prinçipales que tengo mas arri/ba de las en que hago mi morada que alindan/ con casas de D^{a} fran^{co} Manuel Villavos y con/ los prinzipales de mi maiorazgo todo ello lo ag.../go a el dho binculo y maiorazgo que poseho que/ fundaron los dhos mi abuelos tia y bisabu/elo p^{ra} que perpettuam^{te} estan Junttos corridos e yn/corporados con dho Binculo y maiorazgo y/ sigan su naturaleza condiciones y llamam^{to}/ de esto en satisfazion de lo que deviera y …/ a delanttado el dho maiorazgo para que des/de luego se agreguen los dhos lienzos de pintura/ a el dho binculo con calidad y condizion que/ la dha casa Principal la a de avitar p^{r} lo diass/ de su bida D^{a} M^{a} de rrosales que de …/ … en ella sin que se le pida consa Alguna/ asi p^{r} raz^{on} del tienpo que la a ocupado como/ p^{r} el que la a de … hasta el dia de// su fallecimiento y lo mesmo entienda/ con D^{a} M^{a} Berde … hixa que ansimes/mo a de avittar a la dha casa p^{r} lo dias de su vida/ sin que se le pida renta Alguna quedando/ a cargo como dexo de mis erederos de reparar/ la dha casa de ttodo lo necesario p^{ra} que la puedan/ avittar p^{r} las vidas de anvas cuia abittaz^{on}/ le m^{do} por via de legado y como mexor lu/gar aya de der^{o} el cual a de zesar p^{r} el fa/llezim^{to} de la ultima: de las dos que super/bibiere y el ttal dia cede agregarse y que/dar agregada la dha casa del dho vinculo/ y maiorazgo goze desde allí en adelante/ q sus rr^{tas} el posehedor del _____/
- Ytten Declaro q tengo una hixa professa/ en el conv^{to} de la conzepz^{on} Dominica desta ciu^{d}/ q la cual estando biuda de la dha D^{a} Maria/ zeron y tube en una muxer honrrada/ christiana viexa limpia de ttoda mala/ raza de mis buenos y honrrados deudoss/ con si pudiera contraer matrimonio/ a el tienpo que la enxendre y la entre/ en dho conv^{to} pague su dotte Propinass/ y ajuar conventual ahora es mi boluntt^{d}/ de mandar como p^{r} el presente mando// A la dha mi hixa que se llama D^{a} Pretonila/ de moia p^{r} via de legado y como mexor/ aya lugar en derecho que de mis bieness/ se le den sesentta ducado de rentta en/ cada uno a^{os} por aver Alim^{tos} esto p^{r} los dias/ de su vida y p^{r} su fallezimientto sele den en dho/ legado y alim^{tos} de sesentta ducados a el a^{o} A la dha/ su madre p^{r} los dias de su vida y en fin de ellos sub/zeda en el dho legado y alim^{tos} de sesentta ducados/ a el a^{o} D^{a} Maria Manuela de moia mi nietta/ que me dexo encargado su padre cuando fa/llecio la rrecoxiere y entrare en un conv^{to} lo q^{l}/ puse en ex^{on} de cómo fallezio y le e dado sus ali/m^{tos} hasta el a^{o} Pasado que la professe en/ el dho conv^{to} de la conzepz^{on} dominicas desta/ ciu^{d} lo qual quier y es mi boluntt^{d} se execute como/ mexora … lugar en derecho _____/
- Declaro que otro que dos hazar la una la/ el camino que llaman de la coronada viexa ha/çia el camino y fuente de ttorres que//brada ques de ocho f^{s} de cuerda … mora/leda en la cabezada q tenia mas de ochentta/ morales con el agua q le pertteneze de la fuente/ de la magdalena y la otora haza en el …/… de las casas con el agua que le perttenezia/ las cuales troque y canvie con D^{o} Luis de gor/maz mesia vez^{o} que fue desta ciu^{d} p^{r} una casa/ corttixo y zincuentta f^{s} de ttierra que me/ dio en el corttixo de los barrios apreciado/ cada cosa p^{r} lo que valia y lo uno y otro ess/ vinculado y el dho D^{n} Luis de gormaz saco/ los dhos morales de que hicimos escrip^{ra} antte/ Juan

de carvax^{l} Pancorvo y fue condiz^{on} aviamos/ de ganar facultt^{d} de su mag^{d} por anuas p^{tes} p^{ra}/ perpetuar el dho trato y no se a hecho declaro/ lo p^{r} discargo de mi conciencia para que en ttodo/ tiempo constte _____/

- Yten declaro p^{r} discargo de mi conçiencias que/ aviendo yo declarado de hedad de zinco a^{os} por/ muertte de mis Padres quedaron todoss// sus papeles en diferentes personas que al/gunos de ellos me …/ censuras y multta candelas y se …/garon p^{r} los s^{res} Curas y otros eclesiasticos diçi/endo lo mas e lo que me daban que eramos/ y echado menos otros muchos papeles y en/ … la executoria de Nobleza del/ apellido de moia y sus armas solas la q^{l} ten/go enttendido la tiene en su poder D^{n} Amador/ de moia hixo de D^{n} Thomas Cobo de moya/ declaro lo p^{r} si en algun ttiempo fuere ne/zesario y p^{r} discargo de mi conçiençia _____/

- Ytten declaro que su mag^{d} que Dios aya/ me hizo merz^{d} mediante mis servizioss/ de quatro çienttos ducados de rentta de la/ mi vida y p^{r} mas otra vida de la per/zona que io elixiese: p^{ra} que la gozase dess/pues de mi fallezimientto sittuados en el/ servizio de ocho mil soldados desta ciu^{d} y del/ rreyno la cual grazia y m^{d} p^{r} ahora e A/suspensa y no se paga de tres o cuatro a^{os} de/ partte jurando del derecho y …/ que su mag^{d} fuere creido de conzeder// … lex^{ma} sucesora en la dha leg^{da}/ bida A D^{a} M^{a} Theresa de robles mi nietta/ hixa m^{or} de D^{n} Ju^{o} Joseph de robles y de Doña/ Josepha de moia y zeron su lex^{ma} mux^{r} mi lex^{ma}/ hixa vez^{a} de la ciu^{d} de granada Para que la/ suso dha goze y perciva la dha rentta de guatro/ çienttos ducados a el a^{o} situada sobre el dho/ der^{o} y servicio de ocho mil soldados desta/ ciu^{d} y su rreinado: p^{ra} q zeda a que ttomes todo / con calidad que los dho D^{n} Ju^{o} Joseph de rrobless/ y D^{a} Josepha de moia se conformen con este/ mi ttestam^{to} calidades clausulas y condizioness/ del sin contina decirlo ni o ponerse a el en todo/ ni en p^{te} en manera Alguna en Juizio ni fu/era del y si lo hiçieren o inttenttaren desde/ luego para cuando llegue el caso revoco este/ … y legado p^{ra} que no le valga/ ni lleve en manera Alguna la rreferida/ Rentta y en ttal caso desde luego la rreserbo/ para que la aian y gozen bittalizia y mentte loss/ eredero q ttengo de instituir q este mi tess/tam^{to} y suplico a su mag^{d} y s^{res} de su real/ consexo de la camara de Castilla se …/ de mandar se pare en virtt^{d} deste dho// nonvramentto correferida grazia y/ merz^{d} bittalizia de cuatro çientos ducadoss/ de rentta a el a^{o} sobre el dho derecho y ser/viçio de ocho mil soldados deste ciu^{d} de Jaen/ y su rreinado en caveza de la dha D^{a} M^{a} The/resa de moia mi nietta conttando que los dhos suss/ Padres sean conformados con este mi testam^{to} y/ siendo contrarios a el separe la dha grazia/ y merz^{d} en cabeza de mis erederos segun i como/ se contiene en esta clausula y se le m^{de} despa/char titulo Honuramientto en la/ forma ordinaria _____/

- Declaro que la ciu^{d} de Jaen me debe v^{te} y/ un mill reales del salario q deven que del ti/enpo que fui su procurador de corttes asistiendo/ en las que se zelevraron y comenzaron/ p^{r} el a^{o} de mill seisz^{os} zinq^{ta} y zinco de que/ tenga ganadas diferentes provisiones p^{ra} que/ se me paguen questan presenttadas en el con/curso de acrehedores que … çiu^{d} tiene formada/ en la rreal chançilleria de granada m^{do}/ se prosiga en las dilixençias y se le cobren/ dhas cantidades _____/

- Ytten declaro que el rreino me debe dos mill/ ducado de propinas y … el tienpo/ que fui procurador de … estan/ librados y mandado se … que es …/ se hagan las dilix^{as} necesarias y se cobren dhas/ cantidades _____/

- Ytten declaro que ttengo un esclavo suxeto/ a servidunbre que enttro en mi Poder siendo/ moro y despues se vautizo y llamo miguel de/ moia e fuese padrino D^{n} Fernando zeron/ es mi bolunt^{d} por el lleven servizio que me/ a hecho de dexarlo como lo dexo libre p^{ra} que/ como ttal disponga de su persona como le pareçiere/ y se le de ttesttim^{o} desta libertt^{d} _____/

- Ytten declaro quede otras cantidades que/ yo devo me deven y devieren dexaren memo/ral firmado de mi mano o del padre rector que/ es o fuere del colexio de la compañia de Jesuss/ desta ciu^{d} con espresion de personas y cantidades/ quiero que por mi fallezimientto se ponga con este// mi testtam^{to} y este … pagando las deudas/ q … y … _____/

- Y tten Mando … de legado y como me/xora y a lugar de deudo … de la/ facultt^{d} que p^{r} leies … se me concede el/ … del quintto de ttodos/ … y acciones/ … D Fausto fran^{co} de moia cachiprietto mi/ … yo e la dha D^{a} Ysabel maria mendez/ de aranda mi lex^{ma} Mux^{r} una que en perjuicio/ de los demas mis hixas y erederos lo aia y lleve/ para el … que asi el …/ … Cantt^{d} __/
- Y Nonvro por mis Alvazeas a el padre rector que ess/ … de la compañía de Jesuss desta ciu^{d} y …/ … quiera azer … p^{r} mi alvazeas …/ …del sagrario de la iglesia/ m^{r} desta ciu^{d} y al que lo aceptase le doi poderes/ … para q luego que io sea fallecido/ en … bienes los nezesarioss/ y los vendan en … Almodena o fuera deella/ cumplan y paguen este mi ttesttam^{to} según y con/ … __/
- Y m^{do} se pague lo que …/ …/ lo qual … // y en el rremanentte q quedare y finare de/ todos mis bienes muebles y raices derechos y acciones/ y se … dexo nonbro el … por/ mis lex^{mos} y unibersales erederos a el … D fausto/ fran^{co} de moia cachiprietto mi hixo y de la dha/ D^{a} Ysabel mari mendez de aranda mi lex^{ma}/ mux^{r} = y A la dha D^{a} Josepha de moya/ Çeron mi hixa y de … D^{a} M^{a} Zeron/ mi Primera mux^{r} y … de Don/ Ju^{o} Joseph de rrobles bez^{os} de la ciu^{d} de gra/nada y a D^{a} Maria leonarda terzera/ de moia mi nieta hixa del dho Don se/basttian de moia y de D^{a} luisa de godoy/ su lex^{ma} mux^{r} p^{ra} que la ayan y lleven con/ la condizion de Dios y la mia y revoco y/ anulo Doi p^{r} ningunos y de ningun balor/ ni efecto otros quales quier ttesttam^{tos} des/ta m^{do} y mandas legados cobdizilos que antess/ de ahora aya fho p^{r} escriptto o de palavra/ p^{ra} que no balgan ni hagan fe en Juizio/ ni fuera del salvo este mi ttesttam^{to} que aora/ hago y ottorgo el cual quiero balga p^{r}/ mi ttestam^{to} cobdizilio ultima boluntt^{d} y/ como mexor e para la de derecho// que asi es mi determinada Boluntt^{d} en cuyo/ … lo otorgo antte el infraescripto/ ss^{no} del num^{o} y ttestigos y lo firmo de mi mano/ y fue en su rex^{o} que es fho y ottorgado en/ la ciu^{d} de Jaen Antte mi Ger^{mo} Moreno y utrera/ ss^{no} del rrey nro señor p^{co} perpettuo del/ numero de ellas que Doi fe conozco/ a dho s^{r} otorgante a Veintte y cinco de abril/ De mill seiszienttos ochentta y ocho a^{os} siendo/ ttestttigos fran^{co} Moreno y mirez D Ygnacio Antt^{o}/ de izquierdo y Pedro Gonzalez bezinoss/ en la dha ziu^{d} de Jaen =

Don diego fez de moia [rubricado] Ante my Ger^{mo} Moreno y Utrera ss^{no} pu^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1689, ff. 698r–713v. Escribano Jerónimo Moreno Utrera. Jaén, 25 de abril de 1688.

Lázaro Damas, 1994.

DOCUMENTO Nº 92

25 de febrero de 1695. Arrendamiento de Diego Martínez Orozco a Diego Ruiz.

[En el margen:] Arrendam^{to}/ D^{n} Diego mrz/ Orozco/ a q/ Diego Ruiz

En la ziudad de Jaen a veinte y zinco dias/ del mes de febrero de mil ss^{os} y noventa y zinco años/ Ante mi el scrivano publico del n^{o} de esta dha ziu^{d}/ y de los testigos yfraescriptos Parezio Diego Ruiz/ vez^{o} della a quien doy fee conozco y otorge que re/zive en arrendamiento del liz^{do} Don Diego mrz/ De Orozco presvitero vez^{o} desta ziu^{d} una cassa quel/ suso dho tiene Suia propia en ella en la Calle maestra/ Baxa Junto a la plaza de Santa maria para la/ habitar tiempo De un año que a de empezar a correr/ y contarse desde el dia de Señor San Juan del mess/ de Junio que bendra en este pressente año de la fha/ por que se obliga de Pagar de renta por dho tiempo veinte/ Ducados vellon pagados en esta ziu^{d} en poder del dho/ Don Diego mrz por los terzios del año de quatro en/ quatro meses la terzia Parte como es costumbre que/ la primera Paga que a de

azer a de ser del dia de todos/ Santos que un dia en este dho año y las demas pagas/ siguientes a los dhos plazos pena de lo pagar con la/ excuzi^{on} costas de la cobranza de cada paga/ y para lo asi cumplir y hacer por firme obligo/ su persona y bienes habidos y por haver dio poder/ cumplido executorio a todas y qualesquier/ Justizias y Jueces de s mg^{d} para que ello le apre//mien como por sentencia Passada en cosa Juzgada renunzio/ todas leyes fueros y Dr^{os} de su favor y la que prohive la/ xral renunz^{n} de ellas y asi lo otorgo y firmo siendo/ testigos P^{o} Joseph de rus y Arcas Juan Antonio de Covaleda/ y Juan Antonio de Vargas Vez^{os} en Jaen =

Diego Ruiz [rubricado] Ante mi Miguel Anrique [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1797 (1693–1697), ff. 39r–39v. Escribano Miguel Anrique. Jaén, 25 de febero de 1695.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 93

17 de marzo de 1695. Poder de Diego Martínez Orozco a Manuel del Moral.

[En el margen:] Poder de Diego mrz orozco/ a/ D Manuel del Moral

En la ziu^{d} de Jaen a Diez y siete del mes de marco/ de mill ss^{os} y noventa y zinco años Ante mi el ss^{no} publico del/ numero desta dha ziu^{d} y de los testigos ynfraescriptos parezio/ Don Diego mrz Orozco presbitero vezino de ella a quien/ doy fee conozco y dixo pe por quanto es capellan de la terzera capellania que fundo el jurado fran^{co} del Castillo/ Orozco en la Yglesia parrochial de San Yldefonso esta/ ziu^{d} y por el liz^{do} Don Pedro de zafra lovaton prior de dha/ yglesia y en comiss^{n} que tiene del Yll^{mo} S^{r} obpo deste obispdo/ Para apremiar a la paga a la limosna de misas que se/ deven de capellanías y numerarias que sitan en dha Yg^{a}/ y por quel otorgante esta recibiendo Justa cantidad de/ misas de la dha capellania y el dho Prior le a mandado/ de Poder a el liz^{do} D Manuel del moral presbítero para/ que cobre la renta de una cassa que es propie^{d} de dha/ Capellania que esta en esta ziu^{d} en la calle ancha en/ que de Jun^{te} hice Diego morillo que gana de renta en/ cada un año veinte y dos Ducados para que de lo procedido/ de dho arundan^{te} el dho D Manuel del Moral los haia/ entregando del coletor de dha Parrochia y se haian/ cumpliendo las dhas misas y para que tenga efeto lo/ referido por la presente en aquella via y forma que mas/ aya lug^{r} en dr^{o} otorga que da su poder cumplido el que de/ Dr^{o} se rrequiere y es necesario para mas valer del dho liz^{do}/ D Manuel del moral especialmente para que en su nonbre/ es representado su propia persona y como tal capellan de la/ dha capellania aya reciva y Cobre del dho Diego mo/rillo o de la persona que en adelante Biviere en la dha/ cassa de la calle ancha los dhos veinte y dos Ducados que/ gana de renta en cada un año desde el dia de S^{to} san juan del/ mes de Junio del passado de licenz^{a} y noventa y quatro/ por estarle deviendo el dho Diego morillo el arrenda/miento de ella desde dho dia poco mas o menos hasta …/ que se aia el año fho y pagado el dho Alcance de las/ dhas misas entregandolo a el coletor de la dha Parro/chia Para ello y de lo que reciviere y cobrare de ay otorgue// su carta o cartas de pago finiquitos y cartas y de la paga/ no pareciere ante ss^{no} que de ella de fee la confiere y renunzie/ la exzepz^{on} de la pecunia leyes de la entrega previa de la paga y/ de mas deste casso como en ellas se contiene y si sobre la dha/ cobranza fuere necesario parezer en virtud lo aga haciendo/ todos los autos y dilix^{as} judiciales y extrajudiciales que con/vengan hasta que se consiga la dha cobranza que el poder/ que para lo suso dho es necesario e se le da con facultad/ de injudiciar

jurar y sustituir en quanto autos y no en mas/ y con … en forma y lo firmo siendo testigos Juan An/tonio de Vargas Carvaxal Gabriel Josehp de Alfaro/ y Pedro Joseph de … vecinos en Jaen =

Di martinez horozco [rubricado] Ante mi Miguel Anrique [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1797 (1693–1697), ff. 48r–48v. Escribano Miguel Anrique. Jaén, 17 de marzo de 1695.

Documento inédito.

DOCUMENTO Nº 94

30 de agosto de 1695. Petición de aderezo al lienzo del Martirio de San Sebastián por cuenta de la Fábrica.

[En el margen:] Comiss^{on} para q/ se adereze el/ quadro de s^{n} ss^{an}

Este dia los dhos SS. Dean y Cabildo dieron comiss^{on}/ al sr. D. Juº Albano Arzediano de Jaen para que/ haga se adereze por quenta de la fabrica el qua/dro de S. Sebastian respecto de averse maltratado mucho =

AHDJ: Actas Capitulares, nº 51 (1694–1695), f. s/n. Jaén, 30 de agosto de 1695.

Prieto Jiménez, 2011; Serrano Estrella, 2012i.

DOCUMENTO Nº 95

23 de septiembre de 1695. Partida de defunción de Juana de la Peña.

[En el margen:] nº 610/ doña juana de la peña/ …/ … de 1695/ 27 valencia/ 27 ju^{o} de quero/ pago de diego/ martinez las misas/ deste testamento/ i trajo la … de/ pago de las obras/ pias/ febrero de 1697/ 1 … martinez/ 2 martinez/ 3 martinez/ 4 martinez/ 5 martinez/ 6 martinez/ 7 martinez/ 8 martinez/ 9 martinez/ 10 martinez/ 11 martinez/ 12 martinez/ cumplido en …

En veinte i tres dias del mes de septiembre de mill i seis cientos/ noventa i cinco años se enterro en esta iglesia de señor san illefonso/ de jaen doña juana de la peña biuda de sebastian martinez/ domedel becina desta parrochia en la calle de los mesones otorgo su tes/tamento por ante miguel arraque escribano del numero desta ciudad/ su fecha a veinte i cinco dias del mes de agosto deste año de la fecha/ por el cual se mando enterrar en dicha iglesia de acompañamiento/ y oficios cumplidos i que se digan por su alma i la intencion doçe/ misas en esta iglesia y se de dos reales por cada una dejo la limosna de/ los … i medio real a los santos lugares dho medio real … de/ cautibos i dho medio real a la obra nueba. Dejo por sus albaceas a/ don diego Martinez horozco presbiterio al qual le suplico por/ amor de dios que cumpliese su testamento … de su bienes, i al padre/ … don fray Juan Martinez su ijo i por sus erederos a el dicho padre/ fray Juan Martinez i a el padre fray Sebastian martinez tambien/ su ijo –

Obra nueva m^{o} R^{l} =/ parrochia 12 misas/ …/ Jerusalen mº R^{l}/ cautibos mº R^{l}/

Bisitado en diz^{te} de 1695/ y falta p^{or} cumplir en el/ todo p^{or} la parte =

… en 15 de/ nov^{re} de 1698 y queda/ cumplido en el/ todo =

Xptobal de cañiçares [rubricado]

AHDJ: San Ildefonso, Libro de Defunciones, nº 14 (1684–1696), f. 669. Jaén, 23 de agosto de 1695.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 96

9 de marzo de 1718. Testamento de Diego Martínez de Orozco.

[En el margen:] testam^{to}/ de Diego/ Mrz Orozco

En el nombre de dios todo poderoso Amen = Sepan quan/tos esta carta de testamento ultima y postrimera bo/luntad vieren como yo D^{n} Diego Martinez Orozco/ presvitero vezino que soi desta Ziu^{d} de Jaen a la pa/rrochial de S^{or} Yldefonso estando como estoi en/fermo del cuerpo y sano de la voluntad y en mi libre/ juizio memoria y entendim^{to} natural el que Dios n S^{or}/ ha sido servido de darme creyendo como firme catholi/camente creo en el misterio de la Santissima Tridad/ que es Dios Padre hijo y espíritu santo tres personas Dis/ttintas y Un solo Dios berdadero y en todo lo demas que tiene/ cree y con fiesa nuestra santa Madre yglesia catholica/ Romana Bajo de cuya fee y creencia e bibido y protes/to vivir y morir poniendo por mi interzesora y Abogada/ a la reina de los Angeles Maria Santtisima Señora nues/tra y al Angel Bendito de mi guardia, Otorgo que hago/ y ordeno mi testamento en la forma siguiente _____/
Lo primero encomiendo mi alma a Dios n S^{or} que la crio/ y redimio con su preziosa sangre muerte y passion y el/ cuerpo mando a la tierra de Donde fue formado y guar/do la boluntad de Dios nuestro S^{or} fuere servido de llebar/me de esta presente vida mando que mi cuerpo sea/ sepultado en la ermita de S^{or} San Antonio de Padua// que esta en la Parrochial de señor San Yldefonso de/ deesta ziu^{d} en la sepultura que elijiesen mis Alba/zeas y que se pague la limosna que fuere costumbre _____/
y mando que se me haga un entierro de acompaña/miento al qual hasista la santa cruz y doze clerigos/ de la dha mi parrochia los quales me digan misa y bi/jilia y ofizios cumplidos si fuere ora el dia de mi en/tierro y sino el siguiente y por todo se pague la limos/na y zera que fuere costumbre _____/
y mando a Redenzion de Captibos Santos Lugares/ de Jerusalen a los zesos y ermitas publicas con las de/ campo acostumbradas desta ziu^{d} zinco Reales por todo y/ por una bez _____/
y mando se digan por mi alma e intenzion zien misas/ rrezadas de las quales se digan la quarta parte en la/ dha mi parrochia doze por el P^{e} frai Juan de Mesia/ Relijioso del orden de nuestra señora del Carmen calza/dos desta ziu^{d} doze por el Padre frai fran^{co} del pozo lec/tor de bisperas Relijioso del conbento de S^{or} santo Domingo/ de esta ziu^{d} y las demas a boluntad de mis Albazeas su limos/na Dos rreales por cada una _____/
Declaro que soi hijo lejitimo y natural de D^{n}. sebastian Marz y de D^{a} Cathalina de Orozco su mu/ger difuntos vecinos que fueron de esta ziud^{d} y como a tal/ hijo de los suso dhos soi poseedor de una cappellania que fundo el lizenciado fran^{co} del castillo Orozco/ y de las posesiones de que se conpone entre otras es una/ casa que tiene en arrendam^{to} Fernando de la//

Peña que es la segunda de como bamos del mercado a la/ Puentezuela de San Yldefonso el qual tiene dados Be/inte y dos R[l] por quenta de quinze Ducados que gana de arrendam[to] en cada año lo declaro para que conste _____/
y declaro que de la dha Cappellania y casa de la Puente/zuela tengo libro de quenta y razon de quien las tiene/ arrendadas y lo que ganan de Arrendam[to] en cada/ un año y lo pagado a quenta mando se este y pase por el _____/
Declaro que la ultima cassa de la dha Puentezuela/ se la tengo dada en arrendam[to] a Juan Romero vezino de/esta ziu[d] en prezio de quinze Ducados en cada un año el/ qual tiene pagado un terzio antizipado por rra/zon de fianzas porque assi fue conzierto por no tener/ fiador el suso dho _____/
Declaro que la casa de la dha Puentezuela mas alla/ del ofizio la tiene Arrendada Melchor de los Reyes v[o]/ deesta ziu[d] en prezio de quinze Ducados en cada un año/ y deve el terzio de carnes tolendas pasado deeste año la/ qual tiene un embargo de ziento y ochenta y un R[l]/ para un rreparo de unas cassas en la calle ancha de/ esta ziu[d] de otra capellanía que poseo fecho por m[do] del/ S[or] Provisor de este obispado _____/
Declaro que dha capellania tiene otra casa que/ haze esquina en la Plazuela de San Yldefonso que/ la tiene arrenta Diego delgado que gana en cada/ un año Beinte y quatro Ducados y de dho arrendam[to]/ debe treinta y ocho R[l] _____//
Declaro que la dha Cappellania tiene otra casa/ en la calle del Arroyo de san Yldefonso que tiene en/ arrendam[to] Agustin de ortega v[o] deesta ziu[d]; por renta/ de catorze Ducados en cada un año el qual tiene paga/dos los dos terzios a carnes tolendas pasado deeste año/ y diez y ocho R[l] mas _____/
Declaro tengo otras casas de dha capellanía de cara de/ la reja de Nuestra S[a] de la Capilla deesta ziu[d] que las/ tiene en arrendam[to] Andrea Doblas en Diez y seis/ Ducados en cada un año cuya rrenta esta embarga[do]/ por Ntro S[or] Provisor para el regalo de dhas casas de la/ calle ancha y otro embargo de zinquenta y ocho R[l] y Be/inte y quatro mas del subsidio y debe un terzio a carnes/ tolendas pasado deeste año _____/
Declaro tengo un olibar de dha capellanía en el sitio/ de la corona que lo tenia arrendado Juan de yusta v[o]/ deesta ziu[d] el qual lo dejo por la quema; que ganaba trein/ta y ocho Ducados declaro esta pasada dha renta inclu/yendo la baja que izieron los fieles y oi lo tiene arrenta/ Sebastian Moreno V[o] deella _____/
Declaro tengo y posseo otra Capellania que en San/ Ylefonso deesta ziu[d] fundo Ana de mirez la qual/ tiene una guerta en el dho Rio sitio del pago de la/ Reina termino deesta ziu[d], la qual tiene en Arren/damiento Pedro la peña vezino de ella en qui//nientos R[l] en cada un año y el arrendador ante/zedente tiene pagado su arrendam[to] hasta San Miguel/ del año prosimo pasado_/
Declaro tengo otra casa de dha capellania, que tiene/ arrendada Sebastian Jimenez v[o] de esta ziu[d] a la pla/zuela de san Ylefonso en Doze Ducados en cada un/ año con calidad de que avia de Dar un terzio a delan/tado y solo a Dado Beinte y seis R[l] declaro debe lo de/ mas _____/
Declaro tengo una haza de dha capellania Junto a la/ Virgen Blanca que gana tres Ducados tiene paga[da]/ su renta el arrendador deella _____/
Declaro tengo y poseo otra capellania que en San Mi/guel desta ziu[d] fundo D[a] Ysabel Ordoñez de quesada/ la qual tiene una casa en la calle empedrada de la/ Magdalena la tiene a renta Alonso de cazalilla v[o]/ deesta ziu[d]; el qual no debe cosa alguna _____/
Declaro tengo hassimismo una haza propia de dha/ capellania que llaman de la olivilla por bajo de la/ casilla de la negra que la tienen en arrendam[to] u/nos mozos junto a la cruz de Piedra por renta de seis/ Ducados en casa un año los quales no deben casa al/guna por ser el primer año de su arrendam[to] _____/
Declaro que dha capellania tiene otra guerta en lope// Perez term[no] deesta ziu[d]; que no me

acuerdo quien la/ tiene arrenta que se este y pase por mis rezibos _____/
Declaro que dha capellania que esta sita en S^or San Miguel/ tiene un olibar en regordillo que lo tiene a renta/ Sebastian Moreno vezino deesta ziu^d el qual esta em/bargado con otros bienes por el colector de ella _____/
Declaro soi poseedor de un binculo que fundaron/ D^ª Maria y D^ª Ursula de Orozco el qual declaro/ toca y pertenece la suzesion del por pariente mas zer/cano y segundo llamado despues de mis Dias a D^n Xp^l/ malo de molina Orozco vezino dela V^ª del villar/ D^n Pardo como hijo de D^ª Mariana Orozco por no a/ver otro mas propinquo y assi le llamo a la suzesion/ del em virtud de ser tal pariente mas zercano y en/ conformidad de la dha fundazion y asi lo declaro/ para asi cargo de mi conzienzia _____/
Declaro que el dho vinculo entre otros vienes tiene/ una casa que haze esquina en los portales de la Mag/dalena que es la primera que gana a Diez Ducados/ en cada un año lo declaro para que conste _____/
Declaro asimismo tiene dho vinculo otras casas/ con dos tiendas en la calle Maestra baja junto a la/ plaza de santa Maria que tiene en arrendam^to/ D^ª cathalina de llera quesana de arrendam^to/ en cada un año y tiene pagado un terzio de adelan/tado para desde san Juan de Junio pasado deeste año/ en adelante _____/
y hasta dho dia pagada dha casa _____//
Declaro tiene asimismo dho vinculo una haza por bajo de los cappuchinos que la tiene a renta Joseph el/ sastre que vibe por zima de la calle ancha por zima/ de D^n Juan de la Barrera en zinco Ducados declaro no/ debe cosa alguna = y las casas Prinzipales Donde/ hago mi morada y sus asesorias en la calle de los me/sones Parrochial de San Yldefonso _____/
Delcaro tengo en mi casa y servizio a D^ª Cathalina de villanueba viuda de Bartholome de co/zar a la qual estoi deviendo de su servizio de/ Diez y ocho años a razon de a doze Ducados cada/ uno seis Ducados tan solam^te mando se le pagen y a/simismo que se le entreguen todos sus trastos ropa/ y alajas que la suso dha entro en mi casa y que se/ este y pase por el Juram^to y declaración que hiziere/ la dha D^ª Cathalina devillanueba = y mas le/ mando a la suso dha en remunerazion de los/ servicios que me a echo la mitad de una cabeza/ de ganado de zerda y un jamon y todas las cosas y co/mestibles que se allasen en ella como son azeite/ vinagre semillas frutas y otras cosas y las basijas/ de bedriado en que estuviesen porque hasi es mi bo/luntad ___/
y mando a Bartholome Luis y moraga hijo de/ Eufrasio Joseph de moraga y de Juna cozar su/ muger v^º deesta ziu^d por el buen servizio que// me a echo la cama que tengo de mi uso con toda su/ rropa y toda la que tengo y mi vestir interior y este/rior una arca de nogal y todos los libros que ubiere/ menester para su estudio de granmatica porque/ hasi es mi boluntad _____/
y para cumplir y pagar este mi testam^to y las man/das en el contenidas y dejo i nombro por mis Alba/zeas testamentarios a el M^º D^n Alonso Marias/ del Salto presvitero Benefizia^do propio de la/ parrochial de santa cruz desta ziu^d y Abad de la/ Universidad de priores y Benefiziados de ella mi/ sobrino y a Mathias de Zamora y mirez v^º hasi/mo deesta dha ziu^d a los quales y a cada uno inso/lidum les Doi poder para que luego que yo muera/ entren en mis bienes tomen y bendan de ellos los que/ bastaren y cumplan y paguen este mi testam^to/ y las mandas en el contenidas _____/
y en el remanente que quedare y fincare de todos/ mis bienes muebles y raizes derechos y Azziones avidos/ y por aver dejo nombre e instituio por mi lejitimo/ y universal eredero del dho D^n Alonso Marias/ del Salto mi sobrino para que los aya y erede con/ la bendizion de Dios y la mia _____/
y por el presente reboco y anulo y Doi por ningunos// y de ningun balor ni efecto todos y qualesquier testam^tos/ mandas condizilios y legados que antes de este aya fecho/ asi por escrito como de palabra que ninguno de ellos quie/ro que balga salvo este que ahora otorgo ante el

pre/sente ess^{no} publico y testigos en la ziu^{d} de Jaen a nuebe/ Dias del mes de marzo de mil setezientos y Diez y ocho a^{s}/ siendo presentes por testigos Agustin Geronimo de Bonilla/ Lazaro de fuentes y D^{n} Blas de montoya y ortuño vezinos/ en Jaen y io el ess^{no} Doi fee conozco al otorgante/ que no firmo por la grabedad de su enfermedad/ a su ruego lo firmo un testigo de los dhos =

Agustin Ger^{mo} de Bonilla [rubricado] ante mi Xptobal Alexandro de Bonilla y Torres s^{no} p^{co} [rubricado]

AHPJ: Protocolos Notariales, leg. 1869 (1716–1722), ff. 15r–19r. Escribano Cristóbal Alejandro Bonilla. Jaén, 9 de marzo de 1718.

Cañada Quesada, 1991.

DOCUMENTO Nº 97

17 de marzo de 1720. Partida de defunción de Ambrosio de Valois.

[En el margen:] Testamento de/ Ambrosio de Valois

Misas __100/ en esta Yg^{a} 25/ las demas a bolun/tad de los albaçeas/
Cada Yg^{a} 12 R^{l}/ Zepos 5 R^{l}/
Marzo de 1720/ 25 Mº Gadeo/ 25 Bianco/ 26 Gadeo/ 26 Bianco/ 27 Gadeo/ 27 Bianco/ 30 Gadeo/ 32 Gadeo/ 31 Bianco
Abril de 1720/ 1 Gadeo/ 1 Bianco/ 2 Gadeo/ 2 Bianco/ 3 Gadeo/ 3 Bianco/ 9 Bianco/ 5 Bianco/ 6 Gadeo/ 6 Bianco/ 7 Gadeo/ E 120

[Zona inferior:] Abril 1720/ 8 Gadeo/ 9 Gadeo/ 10 Gadeo/ 11 Gadeo/ 12 Gadeo/ 5

En diez y siete dias de Marzo de mil settecientos/ Veinte años se enterro en esta Yg^{a} de S^{r} S^{n} Pedro de Jaen/ de Acompañamiento Ambrosio Balois vezino desta ziu^{d}/ A esta parrochial Otorgo su testamento Ante Juan Antonio/ de Villa escribano publico y del Numero de esta Ziu^{d}/ en diez y Nueve dias del mes de maio pasado del Año de/ mil setezientos y ocho Años Por el qual se mando ente/rrar en esta Yg^{a} su parrochia y que Acompañen la S^{ta}/ cruz y doze clérigos de ella y le digan misa y bigilia/ y ofizios cumplidos y que se de Ofrenda Como es costum/bre y que se digan por su alma e intenzion zien misas/ la quarta de ellas se digan en dicha su parrochial/ las de demas se digan A disposicion de sus Albazeas/ y se page de limosna por cada una dos R^{l} y asimismo/ mando se de de limosna a los S^{n}tos Lugares de Gerusa/len para vendizion de cautibos y zepos y hermitas Acostum/bradas con las del canpo. Zinco R^{l} y se rrepartan co/mo es costumbre y dejo por sus Albazeas a D^{n} fran^{co}/ Gutierrez palomino y A D^{n} Diego Toral y a D^{n} Juan/ Gonzalez Aguado Vezinos de esta Ziu^{d} y a cada uno/ ynsolidun Nombro Por su lexitima y universal herede/ra A D^{a} Ana Ramirez Serrano vezina de esta Ziu^{d}/ como mas largamente consta de dicho testamento/ a que me remito ycieron se los oficios a dia Veinte/ y tres de el corriente dijeron las misas D^{n} Antt^{o}/ Gadeo Prior de esta Yg^{a} y el Benefiçiado Basco _

Mº Gadeo [rubricado] Juan Basco del mármol [rubricado]

AHDJ: Parroquia de San Pedro, Libro de defunciones, nº D6 (22 de abril de 1702–18 de marzo de 1723), f. 163v. Jaén, 17 de marzo de 1720.

López Arandia, 2001.

DOCUMENTO Nº 98

18 de septiembre de 1731. Se acuerda quitar un retablo para que se ponga el cuadro del *Martirio de San Sebastián* en su capilla.

[En el margen:] que se quite un retablo y/ ponga el quadro de S^{n}/ Sevastian en su capilla

este dia los dichos SS. Dean y Cav^{do} acordaron que en atenzion/ a haverse acavado de dorar el Marcho que nuevamente se/ ha hecho para el quadro del glorioso Martir S^{n} Sevastian/ se quite el retablo que esta en su capilla y en su lugar seponga/ el referido quadro =

AHDJ: Actas Capitulares, nº 70 (1731–1732), f. s/n. Jaén, 18 de septiembre de 1731.

Prieto Jiménez, 2011; Serrano Estrella, 2012i.

DOCUMENTO Nº 99

26 de septiembre de 1767. Relación de pinturas existentes en el Colegio de San Eufrasio, de Jaén.

Este documento informa sobre las pinturas que existían en el Colegio de San Eufrasio de Jaén, entre las que se encuentran obras de Sebastián Martínez:

Yglesia/

Dos lienzos en dhos colaterales del altar mayor/ con marcos dorados y tallados de dos varas y/ media de alto, y vara y media de ancho, vno con/ la imagen de s^{or} Sn Pedro, y otro con la de s^{or} Sn Pa/blo sus pinturas copias razonables del maestro/ Sebastian Martinez, autor español natu//al desta ciu^{d}, pintor que fue del s^{or} Rey Phelipe/ Quartto, que este en gloria, de cuia destreza ha/ze mención Palomino en el Catalogo de las Vidas/ de los pintores celebres/

Claustro vaxo/

Vn Martirolojio que ocupa las tres partes del/ claustro del tamaño de vara y quartta de alto/ y vna de ancho los treinta y nueve lienzos de/ dcha magnitud, y nueve restantes q^{e} componen/ quarenta y ocho lienzos el dcho martirologio, dos/ apaisados de vara y media de ancho, y tres quar/tas de alto y los siete de tres quarttas en cua/dro que representan diferentes individuos/ de la Compañía sacerdotes, y coadjutores mar/tirizados en la Yndia, en Yngalaterra sus/ pintura del citado autor Sebastian Mar/ tines de gran nota y de la anttedha represen/ tazion, y citado por el referido Palomino en/ las vidas de los pintores zelebres y desttas pin/turas con especialidad, y de la misma mano/ y tamaño, haciendo juego con los referidos/ mártires otros siete lienzos en el dho Claus/tro, los zinco representan a los otros tan/tos santtos canonizados de la Compañía./ Otro de Jhs Nazareno, y otro con diferentes/ chicottes con coronas, y poemas en la mano/ por lo

que dhas pinturas se tienen por de/ superior calidad, avnque el q^{e} declara les/ nota el defectto de hauerlas fiado a otra/ mano menos hábil para q^{e} las retocase el/ que con efecto retoco el ropaxe de dhos mar/tires, y los campo de algunos de los lienzos/ de las dhas pinturas dejando intacttos los des/nudos de las figuras./

AHPTSI E-2: 10,11; ff. 1–9.

López Arandia, 1999.

DOCUMENTO Nº 100

14 de agosto de 1815. Entre las pinturas citadas en la documentación referente al Secuestro de los bienes de Manuel Godoy figura una obra de Sebastián Martínez.

116 x 345 Otra, de Sebastian Martinez con una tentación/ de S^{n} Anton, de vara y tres q^{tas} y media de alto, dos v^{s} y tres q^{tas} de acncho.

AHN: Consejos. Leg. 17806. Secuestro de los bienes de Manuel Godoy. Caja 1. Entregas de pinturas y otros efectos que existían en el Palacio de Buenavista, correspondientes al rey y a los monasterios de San Jerónimo de Madrid y del Escorial, f. 27 v. [imagen nº 558]. Madrid, 14 de agosto de 1815.

Documento cedido por Ruben López Conde.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, 1969

«Se descubren la fecha y la firma en el cuadro San Sebastián, de Sebastián Martínez, que se conserva en la Catedral». *Diario Jaén*, 13 de mayo de 1969, p. 3.

AGULLÓ Y COBO, 1978

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada-Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978.

ÁLAMO BERZOSA, ed. 1975

ÁLAMO BERZOSA, Guillermo: *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen* (1968). Jaén: Obispado, ed. 1975.

ALBERTI DI VILLANUOVA, 1810

ALBERTI DI VILLANUOVA, Francesco: *Nuovo dizionario italiano-francese, secondo le migliori edizioni d´Alberti, compilato sul gran vocabolario della crusa e sull´ultima edizione di quello dell´accademia francese, Arricchito*. Génova-Paris: Ivone Gravier, stampatore-librajo-Luigi Fantin, librajo, quai della vallée, nº 55, 1810.

ALMAGRO GARCÍA, 2007

ALMAGRO GARCÍA, Antonio: *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense "Alfredo Cazabán Laguna", 2007.

ALMAGRO GARCÍA, 2014

ALMAGRO GARCÍA, Antonio: «Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 209. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2014, pp. 11-67.

ALMANSA MORENO, 2008

ALMANSA MORENO, José Manuel: *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Insituto de Estudios Giennenses, 2008.

ANGUITA HERRADOR, ULIERTE VÁZQUEZ, GALERA ANDREU, 1989

ANGUITA HERRADOR, Rosario; ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz; GALERA ANDREU, Pedro A.: «Poder religioso y poder civil en la configuración de la plaza de Santa María de Jaén». [En] VV. AA.: *Actas del Coloquio de Urbanismo Barroco (Archidona, Malaga, 1986)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1989, pp. 189-198.

ANGUITA HERRADOR, 2001

ANGUITA HERRADOR, Rosario: «La Sangre de Cristo y la Fuente de Vida a través de los motivos pictóricos». [En] VV. AA.: *Homenaje a Luis Coronas Tejada*, Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 79-85.

ANGUITA HERRADOR, 2005

ANGUITA HERRADOR, Rosario: *El arte del barroco español*. Madrid: Encuentro, 2005.

ANGULO IÑIGUEZ, 1971

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: «Pintura del siglo XVII». [En] VV. AA.: *Ars Hispaniae*, volumen XV, Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

ARAGÓN MORIANA, 2002

ARAGÓN MORIANA, Arturo: «Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor de la S. I. Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pp. 43-76.

ARISI; MEZZADRI, 1990

ARISI, Ferdinando; MEZZADRI, Luigi.: *Arte e storia nel Collegio Alberoni di Piacenza*. Piacenza: Industria Cementi Giovanni Rossi, 1990.

BARTSCH, ed. 1978

BARTSCH, Adam Von: *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, ed. 1978.

BORROMEO, 1985

BORROMEO, Carlo: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.

CALVO CASTELLÓN, 1982

CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provinicial de Granada, 1982.

CAMÓN AZNAR, 1979

CAMÓN AZNAR, José: «La pintura española del siglo XVII». [En] VV. AA.: *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXV. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2001

CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium*, del 1 al 5 de septiembre de 2001, San Lorenzo del Escorial (Madrid). Madrid: Instituto Escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2001.

CAÑADA QUESADA, 1991

CAÑADA QUESADA, Rafael: «Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV». *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, nº 21, enero, febrero y marzo 1991. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, 1991, pp. 27-32.

CAPEL MARGARITO, 1971

CAPEL MARGARITO, Manuel: «Sebastián Martínez Domedel, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 67. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1971, pp. 33-48.

CAPEL MARGARITO, 1973

CAPEL MARGARITO, Manuel: «Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 78, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1973, pp. 9-29.

CAPEL MARGARITO, 1974

CAPEL MARGARITO, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Cámara de Felipe IV, a la luz otro importante documento». *Diario Jaén*, 1 de noviembre de 1974, p. 7.

CAPEL MARGARITO, 1999

CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén: Colección "Arte y artistas giennenses", 1999.

CAPEL MARGARITO, 2004

CAPEL MARGARITO, Manuel: «Un cuadro-documento de la catedral de Jaén, pintado por Ambrosio de Valois y recuperado en Argentina». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 189. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2004, pp. 9-18

CARASI, 1782

CARASI, Carlo: *Le pubbliche pittura de Piacenza*. Piacenza: Arnaldo Forni editore, 1782.

CARMONA MUELA, 2008

CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, Akal, 2008.

CAZABÁN LAGUNA, 1914a

CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «Series Análogas (de la escuela de Sebastián Martínez)». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 23, 30 de noviembre 1914*,* año II. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, pp. 330-331.

CAZABÁN LAGUNA, 1914b

CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «El Museo de Jaén». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 25*,* 31 de marzo de 1914*,* año II. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, pp. 66-70.

CAZABÁN LAGUNA, 1927

CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «El cuadro de los Compadres». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 169, enero 1927*,* año II. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, pp. 166-167.

CEÁN BERMÚDEZ, ed. 2001

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Madrid: Ediciones ISTMO, ed. 2001.

CLAVIJO GARCÍA, 1993

CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *La pintura barroca en Málaga y su provincia* [Tesis Doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga, 1993.

COVARRUBIAS HOROZCO, ed. 1984

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián Cobarruvias Orozco, Capellán de Su Magestad, Maestrescuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición* (1611). México: Ediciones Turner, ed. 1984.

CORONAS TEJADA, 1994

CORONAS TEJADA, Luis: *Jaén, siglo XVII. Biografía de una ciudad en la decadencia de España.* Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 1994.

CHAMORRO LOZANO, ed. 1971

CHAMORRO LOZANO, José: *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, ed. 1971.

CHAMORRO LOZANO, 1984

CHAMORRO LOZANO, José: «Atisbos del Barroco en la Monumentalidad de Jaén». [En] PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.): *El Barroco en Andalucía,* Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, (Priego de Córdoba, 15 de julio–15 de agosto de 1983). Córdoba: Universidad de Córdoba y Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984, vol. II, pp. 247-257.

CHAMORRO LOZANO, 1990

CHAMORRO LOZANO, José: «Los Cristos de la Catedral». *Alto Guadalquivir: especial Semana Santa giennense.* Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1990.

CHICHARRO CHAMORRO, 1999

CHICHARRO CHAMORRO, José Luis: *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999.

DELGADO BARRADO, LÓPEZ ARANDIA, 2009

DELGADO BARRADO, José Miguel; LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: *Poderosos y privilegiados. Los caballeros de Santiago en Jaén (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, FERNÁNDEZ DE MIGUEL, 2010

DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio; FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: El largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal». *Archivo Espeñol de Arte*, LXXXIII, nº 330. Madrid: CSIC, 2010, pp. 149-158.

DOMÍNGUEZ CUBERO, 2009

DOMÍNGUEZ CUBERO, José: «El aparato festivo de la Romería de la Virgen de la Cabeza según la pintura barroca». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 209. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2009, pp. 181-217.

DOVAL TRUEBA, 2003

DOVAL TRUEBA, María del Mar: *Los Velazqueños. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez* [Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez]. Madrid: Universidad Complutense, 2003.

DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, 2009

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel: *Guía iconográfica de La Biblia y los Santos*. Versión española de César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2009.

EISMAN LASAGA, 1991

EISMAN LASAGA, Carmen: «Los orígenes del Museo de Pintura de Jaén y sus primeros fondos». *Revista Códice,* nº 7. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de Jaén, 1991, pp. 23-42.

EISMAN LASAGA, 1999

EISMAN LASAGA, Carmen: *El monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas Descalzas de Jaén. Historia Documentada*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses (CSIC) de la Diputación Provincial de Jaén, 1999.

EISMAN LASAGA, 2008

EISMAN LASAGA, Carmen: *El patrimonio artístico del monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, Jaén 2008.

ESPEJO CALATRAVA, 1986

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 Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 57, nº 110. Córdoba: Real Academia de Córdoba, 1986, pp. 179-187.

FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, 1987-1991

FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando: *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790. Transcripción*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987-1991.

FERRANDO ROIG, 1950

FERRANDO ROIG, Josep: *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950.

GALERA ANDREU, 1977

GALERA ANDREU, Pedro A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, Seminario de Estudios, 1977.

GALERA ANDREU, 1983

GALERA ANDREU, Pedro A.: *La Catedral de Jaén*. Madrid: Everest, 1983.

GALERA ANDREU, 1985

GALERA ANDREU, Pedro A.: «Clemente Ruiz, un rejero andaluz del siglo XVII casi desconocido». *Boletín de Arte*, nº 6. Málaga: Universidad de Málaga, 1985, pp. 41-54.

GALERA ANDREU, 2007

GALERA ANDREU, Pedro A.: «Jaén Barroco». [En] VV. AA.: *Andalucía Barroca* [cat. exp. itinerante]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 236-249.

GALERA ANDREU, 2008

GALERA ANDREU, Pedro A.: *Pintura y nobleza en el Jaén Barroco. Discurso de Ingreso de Don Pedro A. Galera Andreu en el Instituto de Estudios Giennenses. Contestación al discurso por el Consejero Luis Coronas Tejada, Jaén, Febrero 2008*. Jaén: Instituto de estudios Giennenses, 2008.

GALERA ANDREU, 2009a

GALERA ANDREU, Pedro A.: *La Catedral de Jaén.* Madrid: Lunwerg, 2009.

GALERA ANDREU, 2009b

GALERA ANDREU, Pedro A.: «Pintores nobles y nobleza en la Jaén del Barroco». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40. Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 193-208.

GALIANO PUY, 2007a

GALIANO PUY, Rafael: «Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)». *Elucidario: Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº 3, Marzo-2007. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007 pp. 355-379.

GALIANO PUY, 2007b

GALIANO PUY, Rafael: «Las esculturas de la Catedral de Jaén (s. XVII). Corpus Documental y Fotográfico». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 195. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007, pp. 121-190.

GALIANO PUY, 2011

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 (I)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 203. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2011, pp. 131-180.

GALIANO PUY, 2012

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,* nº 205. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2012, pp. 105-152.

GÁLLEGO, 1991

GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.

GARCÍA DE LA TORRE, 1984

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: «Los dibujos Barrocos del museo de Bellas Artes de Córdoba». [En] PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.): *El Barroco en Andalucía,* Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba (Priego de Córdoba, 15 de julio – 15 de agosto de 1983). Córdoba: Universidad de Córdoba y Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984, vol. II, pp. 259-264.

GARCÍA DE LA TORRE, NAVARRETE PRIETO, 2016

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta; NAVARRETE PRIETO, Benito: *Antonio del Castillo en la senda del naturalistmo* [cat. exp. 29/11/2016-28/02/2017, Córdoba, Sala Vimcorsa]. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2016.

GAYA NUÑO, 1968

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

GILA MEDINA, 1978

GILA MEDINA, Lázaro: *Cabra del Santo Cristo: su arte e historia*. Granada: Santuario del Santísimo Cristo de Burgos, 1978.

GILA MEDINA, 2002

GILA MEDINA, Lázaro: *Cabra del Santo Cristo (Jaén). Arte, historia y el Cristo de Burgos*. Granada: Arte Impresores, 2002.

GILA MEDINA, 2004

GILA MEDINA, Lázaro: «Aproximación histórica-artística a la villa de Cabra del Santo Cristo». *Sumuntán*, nº 21. Granada: Colectivo de investigadores de Sierra Mágina, 2004, pp. 9-68.

GILIO, ed. 1986

GILIO, Giovanni Andrea: *Due dialogi* (1564). Florencia: [s. n.], ed. 1986.

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, 1998

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada*. Granada: Archivum, 1998.

GUERRERO VILLALBA, 2012

GUERRERO VILLALBA, Carmen: «Sagrada Familia (Alegoría del Silencio)». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Splendor Europae* [cat. exp. 28/03/2012-11/06/2012, Catedral de Jaén]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2012, pp. 72-74.

HALL, ed. 1987

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos* [Introducción de Kenneth Clark, versión española de Jesús Fernández Zulaica]. Madrid: Alianza, ed. 1987.

HIGUERAS MALDONADO, 2005

HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La Catedral de Jaén: Su construcción y constructores durante el siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 191. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2005, pp. 223-264.

HIGUERAS MALDONADO, 2009

HIGUERAS MALDONADO, Juan: *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (s. XVII-XVIII)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2009.

HOFFMANN-SAMLAND, 2014

HOFFMANN-SAMLAND, Jens (coord.): *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* [cat. exp. 30/10/2014-08/02/2015, Museo Nacional del Prado]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

IBÁÑEZ, 1918

IBÁÑEZ, Vicente: «La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez». *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén,* nº 66, junio de 1918, año VI. Jaén: Riquelme y Vargas, 1982, p. 169.

ILLÁN MARTÍN, 2000

ILLÁN MARTÍN, Magdalena: «La colección pictórica del Conde del Águila». *Laboratorio de Arte,* nº 13. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 2000, pp. 123-151.

JÁTIVA, 2014

JÁTIVA, Juan Manuel: «La policía rescata un cuadro del pintor de cámara de Felipe IV, Sebastián Martínez». *El País.* 10 de julio de 2014, s/p.

JIMÉNEZ PATÓN, ed. 1983

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé: *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén muy famosa, muy noble, y muy leal guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos Varones famosos, hijos della* (1628). Jaén: Riquelme y Vargas, ed. 1983.

KAGANÉ, 2005

KAGANÉ, Ludmila: *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*. Sevilla: Fundación el Monte, 2005.

KRIS, KURZ, 1982

KRIS, Ernst; KURZ, Otto: *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

LABORDE, 1816

LABORDE, Alexandre: *Itinerario de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo con una sucinta idea de su situación geográfica población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, carácter y costumbres de sus habitantes y otras noticias que amenizan su lectura* (1809). Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompié, 1816.

LAFUENTE FERRARI, 1987

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Akal, 1987.

LÁZARO DAMAS, 1994

LÁZARO DAMAS, María Soledad: «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 153, 1. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994, pp. 299-314.

LÁZARO DAMAS, 2008

LÁZARO DAMAS, María Soledad: «El retablo mayor del monasterio carmelita de Santa Teresa de Jaén y su vinculación con el pintor Ambrosio de Valois». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 39. Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 9-27.

LÁZARO DAMAS, 2012

LÁZARO DAMAS, María Soledad: «Inmaculada Concepción». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 172-173.

LEÓN COLOMA, 2012a

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «San Jerónimo Penitente». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 180-183.

LEÓN COLOMA, 2012b

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Las lágrimas de San Pedro». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 184-185.

LEÓN COLOMA, 2014

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Iconografía Barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición». [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada, Facultad de Teología, 2014, pp. 153-208.

LÓPEZ ARANDIA, 1999

LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: *El Colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767): memoria e la iniciación a la investigación*. Jaén: [s. n.], 1999.

LÓPEZ ARANDIA, 2001

LÓPEZ ARANDIA, María Teresa: «Aproximación al pintor Ambrosio de Valois (1651-1720)». [En] VV. AA.: *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 131-138.

LÓPEZ ARANDIA, 2005

LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: *La compañía de Jesús en la ciudad de Jaén: El colegio de San Eufrasio (1611-1767)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 2005.

LÓPEZ GUZMÁN, GILA MEDINA, 1992

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; 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*, nº 23. Granada: Universidad de Granada, 1992, pp. 159-188.

LÓPEZ GUZMÁN, HERNÁNDEZ RÍOS, 2006

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa (coord.): *Guía artística de Granada y su provincia*, volumen I-II. Sevilla: Fundación Lara, 2006.

LÓPEZ MOLINA, 1999

LÓPEZ MOLINA, Manuel: «Pintores giennenses en la primera mitad del siglo XVII». *Boletín de Estudios Giennenses*, nº 172.2. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999, pp. 921-946.

LÓPEZ MOLINA, 2005

LÓPEZ MOLINA, Manuel: *Vida y mentalidad en el Jaén del siglo XVII.* Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 2005.

LÓPEZ PÉREZ, 1967a

LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Se cumplen, ahora trescientos años de la muerte del pintor de cámara de Felipe IV». *Diario Jaén*, 14 de noviembre de 1967.

LÓPEZ PÉREZ, 1967b

LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Naturalismo y sencillez, las dos principales características del artista». *Diario Jaén*, 15 de noviembre de 1967.

LÓPEZ PÉREZ, 1967c

LÓPEZ PÉREZ, Manuel: «Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Creó en nuestra ciudad una notable escuela pictórica». *Diario Jaén*, 16 de noviembre de 1967.

LUQUE RODRIGO, 2015a

LUQUE RODRIGO, Laura: «Artes plásticas y arquitectura de los palacios episcopales de Andalucía oriental durante el Barroco». [En] RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.): *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2015, pp. 322-336.

LUQUE RODRIGO, 2015b

LUQUE RODRIGO, Laura: «Magnificencia y esplendor en los Palacios Episcopales. Evolución histórica y lecturas de significación. Andalucía Oriental como ejemplo». *Arte Critiana. Rivista Internazionale di Storia dell´Arte e di Arte Liturgiche*, nº 889, luglio-agosto 2015, vol. 103. Milán: Scuola Beato Angelico, 2015, pp. 269-296.

LUQUE RODRIGO, 2016

LUQUE RODRIGO, Laura: «La colección artística de los palacios episcopales de Andalucía oriental. Análisis y desarrollo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 108. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 179-220.

MADOZ, ed. 1990

MADOZ Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (1845-1850). Almendralejo: Biblioteca Santa Ana, ed. 1990.

MÂLE, ed. 2001

MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, ed. 2001.

MANTAS FERNÁNDEZ, 2010

MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: «La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez en la redención del pecado de la humanidad». [En] *Actas del Simposium Los Crucificados: Religiosidad, cofradías y arte (XVIII Edición)*, del 3-6 de septiembre de 2010, San Lorenzo del Escorial (Madrid). Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 887-906.

MANTAS FERNÁNDEZ, 2013

MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez». [En] *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio*, *Actas del I Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Santiago de Compostela, 27 - 29 de mayo de 2013, pp. 389-406.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1979

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan Jose: «El convento de San José de Ávila (Patronos y obras de arte)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqqueología*, nº 45. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979, pp. 349-376.

MARTÍNEZ DE MAZAS, 1978

MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad y términos de Jaén* (1794). Barcelona: El Albir, 1978.

MARTÍNEZ MEDINA, 2014

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada, Facultad de Teología, 2014.

MARTÍNEZ RIPOLL, 1978

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Francisco Herrera "El Viejo"*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1978.

MAYANS Y SÍSCAR, ed. 1854

MAYANS Y SÍSCAR, Gregorio: *Arte de pintar* (1776). Valencia: Imprenta de José Rius, ed. 1854.

MAYER, 1920

MAYER, Augusto L.: «La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 28, nº 3. Madrid: Sociedad española de excursiones, 1920, pp. 129-134.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2003

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Rafael: «El círculo de aprendices de Alonso Cano en Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 16. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, pp. 443-452.

MICHAUD, MICHAUD, 1820

MICHAUD, Joseph François; MICHAUD, Louis Gabriel: *Biographie universelle, ancienne et moderne; ou, histoire, par ordre alphabétique: de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leur vertus ou leurs crimes.* Paris: Chez L. G. Michaud, Libraire-Éditeur, 1820.

MIREUR, 1911

MIREUR, Hippolyte: *Dictionnaire des Ventes D´arts*. París: Maisson D´Edition d´uvres artistiques, Ch. de Vicenti, 1911.

MOLAS RIBALTA, 1988

MOLAS RIBALTA, Pere: *Edad Moderna (1474-1808)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

MOLINER, ed. 2016

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español* [prólogo de Carme Riera. Edición del cincuentenario]. Madrid: Gredos, ed. 2016.

MORALES Y MARÍN, BELDA NAVARRO, 1996

MORALES y MARÍN, José Luis; BELDA NAVARRO, Cristóbal: «El Barroco». [En] VV. AA.: *Historia universal del arte*, t. VII, Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

MORALES, 1959

MORALES, Pedro: «Interesante obra de restauración en la pinacoteca. El Museo Catedralicio (II)». *Diario Jaén*, 23 de julio de 1959, p. 3.

MORENO MENDOZA, 1993

MORENO MENDOZA, Arsenio (ed.): *Da Velázquez a Murillo* [cat. exp.]. Milán: Electa/Olivetti, 1993.

MORENO MENDOZA, 2005

MORENO MENDOZA, Arsenio (coord.): *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara, 2005.

NANCARROW, NAVARRETE PRIETO, 2004

NANCARROW, Mindy; NAVARRETE PRIETO, Benito: *Antonio del Castillo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

NAVARRETE PRIETO, 1995

NAVARRETE PRIETO, Benito: «Durero y los cuatro clavos». *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, nº 34. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1995, pp. 7-10.

NAVARRETE PRIETO, 1998

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Gráficas Caro, 1998.

NAVARRETE PRIETO, 2008

NAVARRETE PRIETO, Benito: «Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700». [En] NAVARRETE PRIETO, Benito; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa; MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 11-104.

NAVARRETE PRIETO, GARCÍA DE LA TORRE, 2008

NAVARRETE PRIETO, Benito; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (coord.): *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2008.

NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ, 2009a

NAVARRETE PRIETO, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.

NAVARRETE, PÉREZ SÁNCHEZ, 2009b

NAVARRETE, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir): *El joven Murillo*. [cat. exp. 19/09/2009-17/01/2010, Museo de Bellas Artes de Bilbao; 18/02/2010-30/05/2010 Museo de Bellas Artes de Sevilla]. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.

NAVARRETE PRIETO, ALONSO MORAL, 2016

NAVARRETE PRIETO, Benito; ALONSO MORAL, Roberto: *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* [cat. exp. 12/05/2016-24/07/2016, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando]. Madrid: Fundación Mafre, 2016.

NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, 1661

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 166O.* Málaga: Impresor Mateo López Hidalgo 1661.

ORLANDI, GUARIENTI, 1753

ORLANDI, Pellegrino Antonio; GUARIENTI, Pietro: *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contenente le notizie de professori di pittura, scoltura, ed architetura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti Accademico clementino ed inspettore della regia galleria di S. M. Federico Augusto III. Re di Polonia ed elettore di Sassonia, ecc.* Venecia: Giambatista Pasquali, 1753.

ORTEGA SAGRISTA, 1959

ORTEGA SAGRISTA, Rafael: «La iglesia de San Ildefonso». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 22. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1959, pp. 41-85.

PACHECO, ed. 1990

PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (1649) [Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, ed. 1990.

PALENCIA CEREZO, 1989

PALENCIA CEREZO, José María: «En busca de "Sebastianus". La autoría del misterioso apostolado del Museo Diocesano». *Diario de Córdoba*, 26 de febrero de 1989, s/n.

PALENCIA CEREZO, 1993

PALENCIA CEREZO, José María: «La gran centuria del siglo XVIII». [En] VV. AA.: *Los pueblos de Córdoba*, t. III. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993.

PALENCIA CEREZO, CAMPO DEL, 2007

PALENCIA CEREZO, José María; CAMPO DEL, Javier: *El esplendor del Barroco Andaluz*. *Colección Granados* [cat. exp.: 30/10/2007-02/12/2007, CajaSur (Córdoba); 15/12/2007-20/01/2008, Hospital de la Caridad (Sevilla)]. Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007.

PALENCIA CEREZO, CAMPO DEL, 2008

PALENCIA CEREZO, José María; CAMPO DEL, Javier: *Espíritu Barroco. Colección Granados* [cat. exp. 22/02/2008-04/05/2008, Casa del Cordón]. Burgos: Caja de Burgos, 2008.

PALENCIA CEREZO, 2009a

PALENCIA CEREZO, José María: *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World* [cat. exp. 11/10/2009-03/01/2010, Indianapolis Museum of Art]. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2009.

PALENCIA CEREZO, 2009b

PALENCIA CEREZO, José María: «La serie sobre San Fernando de Antonio García Reinoso en la Catedral de Córdoba». *Archivo español de Arte*, LXXXII, 325, enero-marzo2009. Madrid: CSIC, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 2009 pp. 35-46.

PALENCIA CEREZO, 2009c

PALENCIA CEREZO, José María: «Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba». [En] VV. AA.: *Congreso Internacional Andalucía Barroca: Actas, Iglesia San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, t. I: Arte, Arquitectura y Urbanismo. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009, pp. 373-384.

PALENCIA CEREZO, 2010

PALENCIA CEREZO, José María: «El retrato de don Andrés de Rueda Rico y el pintor Cristóbal Vela Cobo». *Crónica de Córdoba y sus pueblos,* nº XVII, Córdoba: Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, 2010, pp.239-253.

PALENCIA CEREZO, 2011

PALENCIA CEREZO, José María: «Sebastián Martínez, el gran desconocido». *Ars Magazine*, IV, nº 10, abril-junio 2011, pp. 102-114.

PALENCIA CEREZO, 2015

PALENCIA CEREZO, José María: «Efemerides de dos importantes pintores del Barroco andaluz: Antonio del Castillo y Sebastián Martínez». *ADALID. Revista de la Asociación Bursabolense de Arqueología, Arte e Historia*, nº 5, 2015, pp. 104-109.

PALOMINO, ed. 1947

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico y escala óptica* (1724)*,* Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. M. Madrid: Aguilar, ed. 1947.

PÉREZ LOZANO, 1997

PÉREZ LOZANO, Manuel: «La pintura en el antiguo convento». [En] VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.): *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 1997, pp. 251-257.

PÉREZ ÁLVAREZ, 2014a

PÉREZ ÁLVAREZ, Adrián José: «San Ignacio de Loyola». [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada, Facultad de Teología, 2014, pp. 652-654.

PÉREZ ÁLVAREZ, 2014b

PÉREZ ÁLVAREZ, Adrián José: «San Francisco Javier», [En] MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (dir.): *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología* [cat. exp. 10/04/2014-13/07/2014]. Granada, Facultad de Teología, 2014, pp. 655-657.

PÉREZ SÁNCHEZ, ed. 2010

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, (1992) [Edición actualizada por Benito Navarrete Prieto]. Madrid: Ediciones Cátedra, ed. 2010.

PI Y MARGALL, 1981

PI Y MARGALL, Francisco: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Granada, Jaén, Málaga y Almería* (1824-1901). Granada: Don Quijote, 1981.

PONZ, 1772-1794

PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Publicación por Joaquín Ibarra, 1772-1794.

PORTÚS PÉREZ, 2010

PORTÚS PÉREZ, Javier: «Sebastián Martínez, *"*San José con el Niño"». [En] VV. AA.: *Memoria de Actividades 2009, Museo Nacional del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.

PRIETO JIMÉNEZ, 2011

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor: «Aproximación histórica a la restauración en la Catedral de Jaén». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Docta Minerva*: *Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011, pp. 173-180.

QUILLIET, 1816.

QUILLIET, Frederic: *Dictionnaire de Peintres Espagnols.* Paris: [s. n.], 1816.

RAVÉ PRIETO, 1984

RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «El mecenazgo artístico de la casa ducal de Arcos en Marchena». [En] VV. AA.: *I Congreso de Profesores investigadores*. Dos Hermanas (Sevilla): Graficas Rublán, 1984, pp. 280-282.

RAVÉ PRIETO, 2011

RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna». [En] VV. AA.: *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena*. *Iglesias y conventos*. Marchena: Ayuntamiento, 2011, pp. 11-80.

RAMÍREZ, 1975

RAMÍREZ, Tomás: «Un tesoro apenas conocido por los giennenses. El museo de arte religioso de la Catedral». *Diario Jaén*, 3 de agosto de 1975, p. 6.

RAYA RAYA, 1986

RAYA RAYA, María Ángeles: *Córdoba y su pintura religiosa*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986.

RÉAU, 1996a

RÉAU, Louis: *Iconografía de la Biblia*, t. I, vols. I-II. Barcelona: Ediciones del Serbal, ed. 1996.

RÉAU, 1996b

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vols. I-V. Barcelona: Ediciones del Serbal, ed. 1996.

ROMERO DE TORRES, 1913

ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*, Jaén, 1913 (inédito).

SÁNCHEZ CANTÓN, 1906

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid: [s. n.], 1906.

SÁNCHEZ DÍEZ, SANTAMARÍA, 2006

SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos; SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Caja Segovia restaura*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 2006.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, 1991

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (coord.): «El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas». [En] VV. AA.: *Historia del arte en Andalucía,* vol. VII. Sevilla: Gever, 1991.

SANTARELLI, BURCI, RONDONI, 1870

SANTARELLI, Emilio; BURCI, Emilio; RONDONI, Ferdinando: *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donate dal professore Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*. Florencia: [s. n.], 1870.

SEQUEIROS PUMAR, 1987

SEQUEIROS PUMAR, Candelaria: *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.

SERRANO ESTRELLA, 2005

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Fundamentos para la creación de un monasterio femenino: el caso de la Concepción Franciscana de Jaén "Las Bernardas"». [En] CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: Actas del Simposium, 1-4/IX/2005*, vol. II, 2005, pp. 1063-1082.

SERRANO ESTRELLA, 2008

SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna* [Tesis Doctoral Dirigida por el Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar y la Dra. Dña. Elena Díez Jorge]. Granada: Universidad de Granada, 2008. (Inédita)

SERRANO ESTRELLA, 2011a

SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Docta Minerva*: *Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.

SERRANO ESTRELLA, 2011b

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «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, 2011, pp. 37-53.

SERRANO ESTRELLA, 2012a

SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012.

SERRANO ESTRELLA, 2012b

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Evangelistas». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 162-163.

SERRANO ESTRELLA, 2012c

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «San Lucas». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 164-165.

SERRANO ESTRELLA, 2012d

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «San Juan Evangelista». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 166-167.

SERRANO ESTRELLA, 2012e

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «San Marcos». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 168-169.

SERRANO ESTRELLA, 2012f

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «San Mateo». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 170-171.

SERRANO ESTRELLA, 2012g

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Pinturas del retablo y capilla mayor». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 174-177.

SERRANO ESTRELLA, 2012h

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Cristo crucificado». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 178-179.

SERRANO ESTRELLA, 2012i

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Martirio de San Sebastián». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 186-189.

SERRANO ESTRELLA, 2012j

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Las catedrales, focos artísticos del barroco». *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, nº 25. Madrid: Uiversidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, pp. 83-106.

SERRANO ESTRELLA, 2012k

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «El comercio artístico europeo en la España de la Edad Moderna a través de la Diócesis de Jaén». [En] SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.): *Splendor Europae*. La Carolina, Jaén: Fundación Caja Rural, 2012, pp. 11-32.

SERRANO ESTRELLA, 2013

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía». *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, nº 6, 2013, pp. 103-124.

SERRANO ESTRELLA, 2015

SERRANO ESTRELLA, Felipe: «La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén». [En] RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.): *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015, pp. 248-269.

TENORIO VERA, 2007

TENORIO VERA, Ricardo (coord.): *Museo de Bellas Artes de Granada: inventario de pintura, dibujo y escultura: colección estable y colección de la Junta de Andalucía*. Granada: Junta de Andalucía, Mouliaa map, 2007.

TICOZZI, 1818

TICOZZI, Stefano: *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti*. Milán: tipografía di Vincenzo Ferrario, 1818.

TICOZZI, 1830

TICOZZI, Stefano: *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in ramee d in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d`ogni eta e d`ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell`academia di belle arti di carrara, dell`ateneo di Venezia, EC.* Milán: Presso Gaetano Schiepatti, 1830.

TORRES NAVARRETE, 2005

TORRES NAVARRETE, Gines: *Historia de Úbeda en sus documentos*. Úbeda: Asociación Cultural ubetense Alfredo Cazabán Laguna, 2005.

ULIERTE VÁZQUEZ, 1986

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986.

ULIERTE VÁZQUEZ, 2007

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: «Capillas y retablos en la Catedral de Jaén». *Elucidario: Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº3, marzo-2007, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007, pp. 189-207.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1978

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Juan de Roelas*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1978.

VALDIVIESO GÓNZÁLEZ, 2007

VALDIVIESO GÓNZÁLEZ, Enrique: «San Juan Bautista». [En] ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (coord): *El tiempo de la Pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX* [cat. exp. Madrid, 2007]. Madrid: Coll & Cortés, Fine Arts, 2007.

VALVERDE MADRID, 1962

VALVERDE MADRID, José: «Artistas giennenses en el barroco cordobés». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 33. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1962, pp. 9-96.

VASARI, ed. 1845

VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550). Florencia: V. Batelli e compagni, ed. 1845.

VINCENT, 1985

VINCENT, Bernard: *Andalucía en la Edad Moderna: economía y sociedad*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.

VILLAR MOVELLÁN, DABRIO GONZÁLEZ, RAYA RAYA, 2006

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, María Tesera; RAYA RAYA, María Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su provincia.* Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba y Fundación Lara, 2006.

VIRIBAY ABAD, 2000a

VIRIBAY ABAD, Miguel: *Jaén. Pueblos y Ciudades,* t. VI, Jaén 2000.

VIRIBAY ABAD, 2000b

VIRIBAY ABAD, Miguel: «Aspectos de la pintura Giennense». [En] VV. AA.: *En la Tierra del Santo Rostro*, [cat. exp. 24/09/2000-30/11/2000, Catedral de Jaén]. Jaén: Obra social y cultural de Cajasur, 2000, pp. 71-99.

VORÁGINE, ed. 1987

VORÁGINE, Jacobo: *La Leyenda Dorada*. Volúmenes I-II. Madrid: Alianza, ed. 1987.

VV. AA., 1927-1946

VV. AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927-1946.

VV. AA., 1985

VV. AA.: *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

VV. AA., 1989

VV. AA.: *Jaén*. Granada: Editorial Andalucía, 1989.

VV. AA., 1990

VV. AA.: *Crucis Mysterium*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1990, pp. 73-74.

VV. AA., 2001

VV. AA.: *Subastas Finarte España* [Subasta de pintura, muebles y objetos de colección, 30 de mayo de 2001]. Madrid: Grupo Auctentia, 2001.

VV. AA., 2016a

VV. AA.: *Subastas Segre.* [Subasta de mayo. Pintura y escultura. Lotes 1-395]. Madrid: Fundación Carmen Pardo-Valcarce, 2016.

VV. AA., 2016b

VV. AA.: *Duran subastas.* [Subasta nº 538, diciembre 2016]. Madrid: [s.n.], 2016.

XIMENA JURADO, 1991

XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedral de Jaén y anales eclesiásticos de este Obispado*. Estudio preliminar e índices de José Rodríguez Molina y María José Osorio Pérez. Granada: Universidad de Granada, 1991.

EXPOSICIONES

Piacenza, 1926

Mostra d´Arte Sacra a Palazzo Gótico. Piacenza, 1926.

Madrid, 2007

El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX. Madrid, 2007.

Córdoba, 2007

El esplendor del Barroco Andaluz. Córdoba, 30/10/2007–02/12/ 2007.

Sevilla, 2007/2008

El esplendor del Barroco Andaluz. Sevilla, 15/12/2007–20/01/2008.

Madrid, 2007

El tiempo de la Pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX. Madrid, 2007.

Burgos, 2008

Espíritu Barroco. Burgos, 22/02/2008 - 04/05/2008.

Jaén, 2008/2009

Andalucía Barroca [exposición itinerante]. Jaén, 18/12/2008–02/02/2009.

Indianapolis, 2009/2010

Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World. Indianapolis, 11/10/2009–03/01/2010.

Segovia, 2011

Semblantes. Segovia, 01/07/2011–07/11/ 2011.

Granada, 2013

Mística y verdad. Granada, 19/03/2013–19/05/2013.

Valencia, 2014

Sobre el papel. El Álbum Alcubierre de la Colección Abelló. Valencia, 02/05/2014-13/07/2014.

Granada, 2014

La huella de los jesuitas en Granada. Granada, 10/04/2014–13/07/2014.

Sevilla, 2015

De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces en la Colección Abelló. Sevilla, 12/03/2015-12/06/2015.

Madrid, 2014/2015

Dibujos españoles en la Hamburger Kunsthalle. Madrid, 30/10/2014–08/02/2015.

Jaén, 2015/2016

Sebastianus. Pintor de Jaén. Jaén, 17/12/2015–13/03/2016.

Madrid, 2016

I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi. Madrid, 12/05/2016–24/07/2016.

Jaén, 2016

La obra invitada: Magdalena penitente. Jaén, 21/09/2016–31/10/2016.

Córdoba, 2016/2017

Antonio del Castillo en la senda del naturalismo. Córdoba, 29/11/2016–28/02/2017.

CONFERENCIAS

Jaén, 27/05/2010

NAVARRETE PRIETO, Benito: *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra.*

Jaén, 20/10/2010

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: *Presencia artística de Granada en la Catedral de Jaén*. Congreso Internacional "La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración".

Jaén, 13/03/2013

GALERA ANDREU, Pedro A.: *Sebastián Martínez, el pintor de "capricho peregrino".*

Jaén, 25/04/2013

MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: *Sebastián Martínez, maestro insigne de pintura*.

Toledo, 21/05/2013

PALENCIA CEREZO, José María: La Magdalena penitente de Herrera el viejo y el Gallero de Sebastián Martínez de la Colección García-Montañés.

Madrid, 11/04/2015

PALENCIA CEREZO, José María: *Sebastián Martínez en el cuarto centenario de su nacimiento. Dibujos y obras inéditas.*

Jaén, 23/09/2015

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan; PRIETO JIMÉNEZ, Néstor: *Presentación de la puerta de la caja donde se custodia el Santo Rostro tras su restauración.*

Nápoles, 11/06/2015

KIENTZ, Guillaume: *Sebastián Martínez e l´influenza di Ribera in Spagna.*

Jaén, 26/11/2015

PALENCIA CEREZO, José María: *Sebastián Martínez en su centenario*. *Fuentes iconográficas y procesos creativos*.

Jaén, 18/05/2016

MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: *La pintura de Sebastián Martínez Domedel. Entre la mística y la realidad*.

INFORMES

Propuesta de adquisición en subasta de la obra "Santa Catalina" de Sebastián Martínez. 5.1.1.3. Depósito no estatales. "Santa Catalina" de Sebastián Martínez. BA768. Año 2005.

Propuesta de adquisición en subasta de la obra "San Juan Bautista" de Sebastián Martínez. 5.1.1.3. Depósito no estatales. "San Juan Bautista" de Sebastián Martínez. BA779. Año 2006.

Informe del «proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)». Nº 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 Mª Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y Mª C. Jiménez de Haro (colaboradora).

Informe de conservación de la obra y del marco de Las lágrimas de San Pedro de Sebastián Martínez Domedel (cat. Jaén). Propuesta de restauración realizada por D. Felipe Serrano Estrella (15 de octubre de 2013) y dirigida al Museo Nacional del Prado.

WEBGRAFÍA

Concilio de Trento:
http://multimedios.org/docs/d000436 (mayo 2011)

Museo Provincial de Jaén:
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MJA/index.jsp?redirect=S2_2.jsp (mayo 2011)

Museo de Bellas Artes de Córdoba:
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/ (mayo 2011)

Museo de Bellas Artes de Sevilla:
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/ (mayo 2011)

Museo de Bellas Artes de Granada:
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBAGR/ (mayo 2011)

Museo Nacional del Prado, Madrid:
http://www.museodelprado.es/ (mayo 2011)

Coll & Cortes:
http://www.collycortes.com/ (mayo 2011)

Collegio Alberoni, Piacenza (Italia):
http://www.collegioalberoni.it/galleria_alberoni.php (mayo 2011)

The State Hermitage Museum, St. Petersburgo (Rusia):
http://www.hermitagemuseum.org/ (mayo 2011)

Artnet:
http://www.artnet.com/ (mayo 2011)

Subastas Segre:
http://www.articuarius.com/subastas2/ficha_clien2.asp?id_clien=8 (mayo 2011)

Arcadja auction results:
http://www.arcadja.com/auctions/es/ (junio 2011)

Alcalá Subastas:
http://www.alcalasubastas.es/ (mayo 2011)

Davis Museum – Wellesley College:
www.wellesley.edu/DavisMuseum/.../archived_artwork_month.html (junio 2011)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

ILUSTRACIONES DE LOS CAPÍTULOS

Ilustración 1. Juan de Valdés Leal, *San Fernando* (Detalle). S. I. Catedral De Jaén. (Fuente: Serrano Estrella, 2012a, P. 192).....- 15 -
Ilustración 2. Bartolomé Esteban Murillo. *Inmaculada Concepción de los Venerables*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). .....- 22 -
Ilustración 3. Francisco Pacheco, *Cristo Crucificado*. Fundación Rodríguez-Acosta (Fuente: Fundación Rodríguez-Acosta) .....- 23 -
Ilustración 4. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Cristo Crucificado*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). .....- 23 -
Ilustración 5. Francisco Zurbarán, *Hércules y el Cancerbero*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado) .....- 24 -
Ilustración 6. Juan de Valdés Leal, *In ictus oculi*. Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal#/media/File:Valdes_Leal_-_In_Ictu_Oculi.jpg). .....- 24 -
Ilustración 7. Sebastián Martínez Domedel. *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén. (Fuente propia) .....- 53 -
Ilustración 8. Cristóbal Vela Cobo, *San Miguel*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba).. .....- 54 -
Ilustración 9. Cristóbal Vela Cobo, *Inmaculada Concepción*. Iglesia de San Agustín de Córdoba (Fuente: Galera Andreu, 2009b, p. 200). .....- 54 -
Ilustración 10. Juan Luis Zambrano, *Martirio de San Esteban*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 55).. .....- 55 -
Ilustración 11. Juan Luis Zambrano, *Anunciación*. Iglesia de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 56). .....- 55 -
Ilustración 12. Angelo Nardi, *Santa Catalina*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada).....- 57 -
Ilustración 13. Angelo Nardi, *San José con el Niño*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada).....- 57 -
Ilustración 14. Angelo Nardi, *Estigmación de San Francisco*. Monasterio de la Concepción Franciscana, "Las Bernardas", de Jaén (Fuente: José Joaquín Quesada Quesada).....- 57 -
Ilustración 15. Antonio García Reinoso, *Aparición de la Virgen de la Cabeza*. Colección particular de la familia Sáez de Tejada, Andújar (Fuente: Domínguez Cubero, 2009, p. 203).....- 61 -

Ilustración 16. Antonio García Reinoso, *San Fernando en la conquista de Sevilla*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Palencia Cerezo, 2009b, p. 44).. .....- 61 -
Ilustración 17. Antonio García Reinoso, *San Fernando como Monarca Universal*. S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Palencia Cerezo, 2009b, p. 44). .....- 61 -
Ilustración 18. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113). .....- 62 -
Ilustración 19. Ambrosio de Valois, *Martirio de San Sebastián*. Monasterio de Santa Teresa de Carmelitas Descalzas de Jaén (Fuente: Eisman Lasaga, 2008, p. 246).- 62 -
Ilustración 20. Ambrosio de Valois, *Santa Bárbara*. Santa Capilla de San Andrés (Fuente: propia). .....- 63 -
Ilustración 21. Ambrosio de Valois, *Liberación de San Pedro*. Museo Catedralicio de Guadix (Fuente: propia). .....- 63 -
Ilustración 22. Ambrosio de Valois, *La Visitación*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén). .....- 63 -
Ilustración 23. Sebastián Martínez Domedel, *San Mateo*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: Néstor Prieto Jiménez).. .....- 65 -
Ilustración 24. Sebastián Martínez Domedel y obrador, *San Mateo*. S. I. Catedral de Segovia (Fuente: propia). .....- 65 -
Ilustración 25. Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 66 -
Ilustración 26. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 67 -
Ilustración 27. Sebastián Martínez Domedel, *San Bartolomé* (Detalles). Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba (Fuente: propia).....- 69 -
Ilustración 28. Sebastián Martínez Domedel, *San Ignacio de Loyola* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).. .....- 71 -
Ilustración 29. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). .....- 71 -
Ilustración 30. Sebastián Martínez Domedel, *San Ignacio de Loyola* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia).. .....- 71 -
Ilustración 31. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). .....- 71 -
Ilustración 32. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Águeda* (Detalle). Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados). .....- 72 -
Ilustración 33. Anónimo, *San Miguel*. Pechina de la cúpula de la S. I. Catedral de Jáen (Fuente: propia).. .....- 76 -
Ilustración 34. Anónimo, *San Miguel* (Detalle). Pechina de la cúpula de la S. I. Catedral de Jáen (Fuente: propia).....- 76 -
Ilustración 35. Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). .....- 77 -
Ilustración 36. Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). .....- 77 -

Ilustración 37. *Recreación del antiguo retablo mayor de la S. I. Catedral de Jaén a partir del dibujo de remodelación de 1821.* (Fuentes: propia y Serrano Estrella, 2012a, p. 177). ..... - 80 -
Ilustración 38. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). ..... - 82 -
Ilustración 39. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). ..... - 85 -
Ilustración 40. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén). ..... - 87 -
Ilustración 41. *Radiografía que revela la existencia del dibujo de un caballero subyacente en el lienzo de Santa Catalina*. (Fuente: Benito Navarrete Prieto). .- 87 -
Ilustración 42. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia). ..... - 94 -
Ilustración 43. Sebastián Martínez Domedel, *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). ..... - 95 -
Ilustración 44. Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño* (Detalle). Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). ..... - 95 -
Ilustración 45. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalles). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia). ..... - 96 -
Ilustración 46. Sebastián Martínez Domedel. *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia). ..... - 96 -
Ilustración 47. Sebastián Martínez Domedel. *Evangelistas* (Detalles). S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia). ..... - 97 -
Ilustración 48. Sebastián Martínez Domedel, *San Judas Tadeo* (Detalle). Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados). ..... - 97 -
Ilustración 49. Juan de Roelas, *Martirio de San Andrés*. Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla). ..... - 98 -
Ilustración 50. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). ..... - 98 -
Ilustración 51. Antonio del Castillo Saavedra, *San Pedro*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). ..... - 99 -
Ilustración 52. Sebastián Martínez Domedel, *San Pedro*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: propia). ..... - 99 -
Ilustración 53. Juan de Valdés Leal, *San Andrés*. Iglesia de San Franscisco y San Eulogio de Córdoba (Fuente:https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal#/media/File:Valdes_leal-san_andres-cordoba.jpg). ..... - 99 -
Ilustración 54. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de siete cabezas* (Detalle). Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). .. - 100 -
Ilustración 55. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia). ..... - 100 -

Ilustración 56. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de ocho cabezas masculinas* (Detalle). Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). ..... - 100 -
Ilustración 57. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiano* (Detalle). Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia). ..... - 100 -
Ilustración 58. Antonio del Castillo Saavedra, *Inmaculada Concepción*. Retablo de Santa Marta de la S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 228-229).. ..... - 101 -
Ilustración 59. Antonio del Castillo Saavedra, *Inmaculada Concepción*. Colección particular de Córdoba (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, pp. 230-231).. - 101 -
Ilustración 60. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza*. Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: propia). ..... - 101 -
Ilustración 61. Antonio del Castillo Saavedra, *Dos cabras montesas*.Colección particular (Fuente: Navarrete Prieto, García de la Torre, 2008, p. 577). ..... - 102 -
Ilustración 62. Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia)..... - 102 -
Ilustración 63. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de un perro*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). ..... - 102 -
Ilustración 64. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113)..... - 102 -
Ilustración 65. Antonio del Castillo Saavedra, *Estudio de un gallo y una gallina*. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba). .. - 102 -
Ilustración 66. Sebastián Martínez Domedel, *Las lágrimas de San Pedro*. Colección Granados (Fuente: José Miguel Granados). ..... - 102 -
Ilustración 67. Alonso Cano, *Inmaculada Concepción*. S. I. Catedral de Granada (Fuente: https://albayalde.files.wordpress.com/2008/06/img167.jpg)..... - 103 -
Ilustración 68. Alonso Cano, *Inmaculada Concepción*. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_Cano)..... - 103 -
Ilustración 69. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia)..... - 103 -
Ilustración 70. Alonso Cano, *Lactación de San Bernardo*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado)..... - 104 -
Ilustración 71. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco recibiendo la ampolla*. Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piacenza (Fuente: Colegio Alberoni de Piacenza). ..... - 104 -
Ilustración 72. Sebastián Martínez Domedel, *San Jerónimo*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Capel Margarito, 1973)..... - 104 -
Ilustración 73. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalles). Exposición Permanente de Arte Sacro, S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).- 105 -

Ilustración 74. Sebastián Martínez Domedel, *Lágrimas de San Pedro* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro, S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).- 105 -
Ilustración 75. José de Ribera, *Demócrito.* Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).. ..... - 105 -
Ilustración 76. Sebastián Martínez Domedel, *San Marcos*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: Néstor Prieto Jiménez). ..... - 105 -
Ilustración 77. Sebastián Martínez Domedel, *Santiago el Menor*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia). ..... - 105 -
Ilustración 78. José de Ribera, *Martirio de San Felipe.* Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado)..... - 106 -
Ilustración 79. José de Ribera, *Apolo desollando a Marsias*. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles (Fuente: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles). ..... - 106 -
Ilustración 80. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). ..... - 106 -
Ilustración 81. José de Ribera, *San Roque*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado).. ..... - 106 -
Ilustración 82. Sebastián Martínez Domedel, *San Simón*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia). ..... - 106 -
Ilustración 83. Sebastián Martínez Domedel, *San Matías*. Palacio Episcopal de Córdoba (Fuente: propia). ..... - 106 -
Ilustración 84. José de Ribera. *San Sebastián*. Colegiata de Osuna (Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Sebasti%C3%A1n,_de_Jos%C3%A9_de_Ribera_(Colegiata_de_Osuna).jpg) ..... - 107 -
Ilustración 85. Sebastián Martínez Domedel, *San Mateo*. Colección privada de Barcelona (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 109). ..... - 107 -
Ilustración 86. Francisco Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). ..... - 108 -
Ilustración 87. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina*. Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén). ..... - 108 -
Ilustración 88. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina doña Mariana de Austria*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). ..... - 109 -
Ilustración 89. Sebastián Martínez Domedel, *Santa Catalina* (Detalle). Museo Provincial de Jaén (Fuente: Museo Provincial de Jaén)..... - 109 -
Ilustración 90. Hendrick Goltzius, *La flagelación de Cristo*. (Fuente: Bartsch, ed. 1978, vol. III, pat. I, p. 199).. ..... - 110 -
Ilustración 91. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Abengoa (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113)..... - 110 -
Ilustración 92. Guido Reni, *San Sebastián*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). ..... - 110 -
Ilustración 93. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia) ..... - 110 -

Ilustración 94. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Fuente: http://collections.vam.ac.uk/item/O1156349/the-assumption-of-the-virgin-print-bolswert-schelte/) .....- 111 -
Ilustración 95. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Detalle). (Fuente: http://collections.vam.ac.uk/item/O1156349/the-assumption-of-the-virgin-print-bolswert-schelte/). .....- 111 -
Ilustración 96. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracía de Córdoba (Fuente: propia).....- 111 -
Ilustración 97. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Seminario de Jaén (Fuente: propia)......- 111 -
Ilustración 98. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Galería Caylus (Fuente: Galería Caylus). .....- 111 -
Ilustración 99. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Fuente: http://www.invaluable.co.uk/auction-lot/bolswert,-schelte-adams-bolsward-1586-1659-6870-c-7eeb405c2c). .....- 111 -
Ilustración 100. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Asunción de la Virgen* (Detalle). (Fuente: Navarrete Prieto, 1998, p. 189).....- 111 -
Ilustración 101. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracía de Córdoba (Fuente: propia).....- 111 -
Ilustración 102. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, *Crucificado* (Fuente: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/316180?position=0). ..- 112 -
Ilustración 103. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado*. Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). .....- 112 -
Ilustración 104. Teodorus Galaeus, *Estampa de beatificación de San Fransico Javier* (Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid). .....- 113 -
Ilustración 105. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier*. Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). .....- 113 -
Ilustración 106. Simone Cantarini, según modelos de Guerccino, *Ángel de la guarda*. (Fuente: http://www.artnet.com/artists/simone-cantarini/guardian-angel-FklTw828XQQ-twOItmKjQA2).....- 114 -
Ilustración 107. Sebastián Martínez Domedel, *San Juanito*. Colección particular (Fuente: Benito Navarrete Prieto) .....- 114 -
Ilustración 108. Giorgio Ghisi, *Retrato de Miguel Ángel* (Fuente: BARTSCH, ed. 1978, vol. XXXI, p. 150). .....- 115 -
Ilustración 109. Sebastián Martínez Domedel, *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*. Palacio Episcopal de Jaén (Fuente: propia) .....- 115 -
Ilustración 110. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 116 -
Ilustración 111. Sebastián Martínez Domedel, *El Santo Rostro sostenido por ángeles* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 116 -
Ilustración 112. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 117 -

Ilustración 113. Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 117 -
Ilustración 114. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle). Iglesia del Sagrado Corazón de Granada (Fuente: propia). .....- 117 -
Ilustración 115. Sebastián Martínez Domedel, *San Marcos* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 119 -
Ilustración 116. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). .....- 120 -
Ilustración 117. Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 120 -
Ilustración 118. Sebastián Martínez Domedel, *San Lucas* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 121 -
Ilustración 119. Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle). S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia).....- 121 -
Ilustración 120. Schelte a Bolswert, sobre composición de Rubens, T*rinidad en la Tierra* (Fuente: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/246002?position=61). - 121 -
Ilustración 121. Sebastián Martínez Domedel, *San José con el Niño*. Museo Nacional del Prado (Fuente: Museo Nacional del Prado). .....- 121 -
Ilustración 122. Sebastián Martínez Domedel, *Santo Tomás* (Detalle). Escalera del Archivo de la S. I. Catedral de Córdoba (Fuente: propia).....- 122 -
Ilustración 123. Sebastián Martínez Domedel, *Santo Tomás* (Detalle). Colección Granados (Fuente: propia).....- 122 -
Ilustración 124. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 122 -
Ilustración 125. Sebastián Martínez Domedel, *Adoración de los pastores* (Detalle). Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: propia).....- 122 -
Ilustración 126. Sebastián Martínez Domedel, *Inmaculada Concepción* (Detalle). Seminario de Jaén (Fuente: propia).....- 122 -
Ilustración 127. Giorgio Vasari, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Iglesia de los santos Apóstoles. (Fuente: https://www.flickr.com/photos/paullew/317787742) .....- 123 -
Ilustración 128. Luis de Vargas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Catedral de Sevilla. (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Vargas#/media/File:Alegor%C3%ADa_de_la_Inmaculada_Concepci%C3%B3n,_de_Luis_de_Vargas_(Altar_de_la_Concepci%C3%B3n_de_la_catedral_de_Sevilla).jpg)..- 123 -
Ilustración 129. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Esperanza* (Detalle). Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén (Fuente: propia). - 123 -
Ilustración 130. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* (Detalle). Colección Granados (Fuente: propia) .....- 124 -

Ilustración 131. Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden franciscana*. Kunsthalle de Hamburgo (Fuente: Hoffmann-Samland, 2014, pp. 68-69). .....- 126 -
Ilustración 132. Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo la redoma de agua*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba (Fuente: Pérez Lozano, p. 253). Ilustración 133. Sebastián Martínez Domedel. San Francisco recibiendo la redoma de agua.Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piaceza (Fuente: Colegio Alberoni de Piacenza) .....- 126 -
Ilustración 133. Sebastián Martínez Domedel. *San Francisco recibiendo la redoma de agua.*Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piaceza (Fuente: Colegio Alberoni de Piacenza) .....- 126 -
Ilustración 134. Sebastián Martínez Domedel, *Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana. Álbum Alcubierre* (Fuente: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, pp. 144-145). .....- 127 -
Ilustración 135. Sebastián Martínez Domedel (atribuido), *Estudio de cinco cabezas y una oreja*. Gallerie degli Uffizi, Florencia (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 370).....- 128 -
Ilustración 136. Sebastián Martínez Domedel (atribuido), *San Andrés*. Gallerie degli Uffizi, Florencia (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 369).....- 128 -

ILUSTRACIONES DEL CATÁLOGO

Cat. 1. *Adoración de los pastores*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba. **(**Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 2. *San Francisco de Asís recibiendo la redoma de agua*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba. (Fuente: Pérez Lozano, 1997, pp. 253)

Cat. 3. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de Santa María de Gracia de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 4. *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio final*. Colección privada (Fuente: Capel Margarito, 1973, s/p)

Cat. 5. *San Pedro*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 6. *San Andrés*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 7. *Santiago el Menor*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 8. *San Felipe*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 9. *San Mateo*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 10. *San Simón*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 11. *San Matías*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 12. *San Judas Tadeo*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 13. *San Bartolomé*. Palacio Episcopal de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 14. *Santiago el Mayor*. Escalera del Archivo de la S. I. Catedral de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 15. *Santo Tomás*. Escalera del Archivo de la S. I. Catedral de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 16. *El Santo Rostro sostenido por ángeles*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 17. *Descendimiento de la Cruz.* S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 18. *Flagelación de Cristo.* S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 19. *Anunciación.* S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 20. *La Visitación de la Virgen.* S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 21. *La Visitación de la Virgen.* Museo Provincial de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 22. *Martirio de San Sebastián*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 23. *Martirio de San Sebastián*. Fundación Focus-Agengoa. (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113)

Cat. 24. *San Mateo*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Néstor Prieto Jiménez)

Cat. 25. *San Marcos*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Néstor Prieto Jiménez)

Cat. 26. *San Lucas*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Néstor Prieto Jiménez)

Cat. 27. *San Juan*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Néstor Prieto Jiménez)

Cat. 28. *San Mateo.* Colección privada. (Fuente: VV. AA., 2001, p. 92)

Cat. 29. *San Juan*. Colección privada. (Fuente: VV. AA., 2001, p. 93)

Cat. 30. *San Mateo*. S. I. Catedral de Segovia. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 31. *San Marcos*. S. I. Catedral de Segovia. (Fuente: VV. AA., 1990, p. 73)

Cat. 32. *San Lucas*. S. I. Catedral de Segovia. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 33. *San Juan*. S. I. Catedral de Segovia. (Fuente: VV. AA., 1990, p. 73)

Cat. 34. *San Francisco Javier.* Iglesia del Sagrado Corazón de Granada. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 35. *San Ignacio de Loyola.* Iglesia del Sagrado Corazón de Granada. (Fuente: Carlos Domínguez)

Cat. 36. *San José con el Niño*. Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 37. *San Bartolomé*. Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 38. *San Martín*. Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 39. *Abraham y los tres ángeles*. Colección privada de Valencia. (Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-5cpO6h3Z3E)

Cat. 40. *Crucificado.* Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 41. *Virgen de la Esperanza*. Exposición Permanente de Arte Sacro de la S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: Sánchez-Mesa Martín (coord.), 1991, t. VII, p. 436.)

Cat. 42. *Inmaculada Concepción*. Galería Caylus. (Fuente: Galería Caylus)

Cat. 43. *Inmaculada Concepción*. Seminario de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 44. *San Agustín de Hipona*. Colección particular. (Fuente: Colección particular)

Cat. 45. *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*. Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 46. *Santo Tomás.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 47. *San Judas Tadeo.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 48. *San Jerónimo.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 49. *San Pablo.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 50. *Las lágrimas de San Pedro.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 51. *Santa Águeda.* Colección Granados. (Fuente: José Miguel Granados)

Cat. 52. *Santa Catalina.* Museo Provincial de Jaén. (Fuente: Museo Provincial de Jaén)

Cat. 53. *San Juan Bautista.* Museo Provincial de Jaén. (Fuente: Museo Provincial de Jaén)

Cat. 54. *San Juanito con el cordero.* Colección privada de Barcelona. (Fuente: Benito Navarrete Prieto)

Cat. 55. *Decapitación de San Juan Bautista*. (Fuente: Alcalá Subastas)

Cat. 56. *San Juan Evangelista y San Juan Bautista*. Colección privada. (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 113)

Cat. 57. *Santiago el Mayor*. Colecc̈on privada. (Fuente: Subastas Segre)

Cat. 58. *San José con el Niño*. Museo Nacional del Prado. (Fuente: Museo Nacional del Prado)

Cat. 59. *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*. Palacio Episcopal de Jaén. (Fuente: Rafael Mantas Fernández)

Cat. 60. *San Bartolomé.* Colección Jiménez Guiard (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 106)

Cat. 61. *San Francisco recibiendo la ampolla*. Colegio Alberoni de Piacenza. (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 107)

Cat. 62. *San Jerónimo escribiendo en su penitencia*. Colección particular de Córdoba. (Palencia Cerezo, 2011, p. 108)

Cat. 63. *San Jerónimo y el ángel*. Colección privada de Madrid. (Fuente: Palencia Cerezo, 2011, p. 110)

Cat. 64. *San Jerónimo*. S. I. Catedral de Jaén (Fuente: Galera Andreu, 1983, p. 38)

Cat. 65. *San Mateo y el ángel*. Colección privada de Madrid. (Fuente: Nancarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 113)

Cat. 66. *San Mateo*. Colección privada de Barcelona. (Fuente: Nacarrow, Navarrete Prieto, 2004, p. 329, nº 102)

Cat. 67. *Las lágrimas de San Pedro*. S. I. Catedral de Jaén. (Fuente: *Informe de conservación de la obra y del marco de Las lágrimas de San Pedro de Sebastián Martínez Domedel (cat. Jaén))*

Cat. 68. *Las lágrimas de San Pedro arrepentido*. Museo Nacional del Prado. (Fuente: Museo Nacional del Prado)

Cat. 69. *San Pedro.* Museo de Bellas Artes de Córdoba. (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba)

Cat. 70. *San Pablo*. Museo de Bellas Artes de Córdoba. (Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba)

Cat. 71. *San Pablo.* Colección Casa Chaves. (Fuente: García de la Torre, Navarrete Prieto, 2016, p. 81)

Cat. 72. *Santiago el menor.* Colección particular. Comercio de Arte de Madrid (Fuente: Colección particular).

Cat. 73. *Milagro de Santa Teresa y Don Gonzalo Ovalle*. Convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo. (Fuente: Jorge Fernández-Oronoz Vicente. Archivo Fotográfico Oronoz)

Cat. 74. *San Lucas pintando a la Virgen.* Desaparecido. (Fuente: Romero de Torres, 1913, t. Fotografías, 371, Nº 572)

Cat. 75. *Preparativos de la Cruz de San Andrés*. Colección privada de Córdoba (Fuente: https://www.niceartgallery.com/Antonio-Del-Castillo-Y-

Saavedra/Preparativos-Para-El-Martirio-De-San-Andres-(grisalla)-oil-painting.html)

Cat. 76. ***Anciano portando un gallo de pelea.*** Colección García Montañés. (Fuente: Adolfo Ferrín)

Cat. 77. ***San Francisco recibiendo los privilegios de la orden*****.** Kunsthalle de Hamburgo. (Fuente: Hoffmann-Samland, 2014, p. 69)

Cat. 78. ***La Virgen de la Merced junto a santos mercedarios bendecidos por la Santísima Trinidad y miembros de la orden franciscana.*** *Álbum Alcubierre* de la Colección Juan Abelló. (Fuente: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, p. 144, nº 54)

Cat. 79. ***Virgen con el Niño*****.** *Álbum Alcubierre* de la Colección Juan Abelló. (Fuente: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, p. 146, nº 55)

Cat. 80. ***Ángel que libera a San Pedro*****.** *Álbum Alcubierre* de la Colección Juan Abelló. (Fuente: Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009a, pp. 146-147, nº 56)

Cat. 81. ***San Andrés*****.** Galleria degli Uffizi. (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, pp. 369-370, nº 238)

Cat. 82. ***Estudio de cinco cabezas de ancianos y una oreja.*** Galleria degli Uffizi. (Fuente: Navarrete Prieto, Alonso Moral, 2016, p. 370, nº 239)