

**Rafael Mantas Fernández**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación  
Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0000-0002-7365-8765> 

## **Y llegó a la Corte... Sebastián Martínez tras los pasos de Diego Velázquez**

And he arrived at the Court... Sebastián Martínez  
in the footsteps of Diego Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.05>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 78-93

Recibido el : 18-11-2023

Aceptado el : 29-11-2023

**Resumen:**

El *Museo pictórico y escala óptica* aportó una breve, pero interesante, información sobre la estancia de Sebastián Martínez Domedel en la Corte de Felipe IV. Según Antonio Palomino, este acontecimiento se produjo en 1660, tras la muerte de Diego Velázquez. El presente trabajo contextualiza la actividad productiva del pintor giennense antes de su llegada a Madrid. Posteriormente, analiza las noticias recogidas por el tratadista natural de Bujalance sobre la presencia del pintor en la Corte y su relación con el monarca. Por último, examina el enriquecimiento de su estilo al entrar en contacto con las obras de los grandes maestros de la pintura que formaban parte de las colecciones reales..

**Palabras Clave:** Sebastián Martínez Domedel; Diego Velázquez; Corte; Felipe IV.

**Abstrac:**

The *Museo pictórico y escala óptica* provided brief but interesting information on Sebastián Martínez Domedel's stay at the Court of Philip IV. According to Antonio Palomino, this event took place in 1660 after the death of Diego Velázquez. This work contextualises the production activity of the painter from Gienna before his arrival in Madrid. It then goes on to analyse the information gathered by the treatise writer from Bujalance on the painter's presence at Court and his relationship with the monarch. Finally, he examines the enrichment of his style as he came into contact with the works of the great masters of painting that formed part of the royal collections..

**Key words:** Sebastián Martínez Domedel; Diego Velázquez, Court; Felipe IV

**“Vino a Madrid, habiendo muerto Don Diego Velázquez y el Señor Felipe Cuarto le hizo su pintor...”**

“Vino a Madrid, habiendo muerto Don Diego Velázquez, y el señor Felipe Cuarto le hizo su pintor” (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948). Este testimonio recogido por Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* sitúa a Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615 – Madrid 1667) accediendo a los círculos cortesanos del monarca Felipe IV, tras el fallecimiento de Diego Velázquez acaecido el 6 de agosto de 1660. El objetivo de este viaje era complejo y a la vez ambicioso, pues intentaba buscar fortuna de la misma forma que lo hizo el pintor sevillano cuando llegó por primera vez a Madrid en 1623, gracias a la mediación ejercida por Francisco Pacheco y por el conde-duque de Olivares, y a la vez aspiraba a ocupar el vacío dejado por Diego Velázquez.

Este suceso de la biografía de Sebastián Martínez Domedel se produjo cuando el giennense tenía aproximadamente cuarenta o cincuenta años y se encontraba en la plenitud de su carrera artística. En su ciudad natal era la figura más destacada como lo acreditaban los diversos encargos recibidos, tanto para la clientela privada como para la eclesiástica. Gracias al crédito alcanzado, el pintor logró una holgada situación económica y un gran prestigio artístico dentro de la sociedad local.

Sin embargo, la fama de Sebastián Martínez Domedel no se limitaba únicamente a la ciudad de Jaén, ya que su producción pictórica gozó de gran reconocimiento fuera de ella, como demuestran encargos como los del Duque de Arcos para la hechura de un gran lienzo para el altar del convento de Capuchinos de Marchena (Sevilla) (Ravé Prieto, 2011) o el del Duque de Segorbe y Cardona para ornamentar dos retablos de la Iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba) (García Luque, 2021), cuyos cuadros según Antonio Palomino contaban “con gran aprobación de los del arte” (Palomino de Castro y Velasco, 1724: 948).

Entre todos los trabajos que lleva a cabo Sebastián Martínez entre las décadas de 1650 y 1660 destacan los encargos de la Catedral de Jaén, que tras la finalización y consagración de la nueva fábrica realizada por Juan de Aranda Salazar necesitaba ornamentar sus capillas (Serrano Estrella, 2016). En su actividad pictórica, Sebastián Martínez demuestra sus buenas dotes como artista y el dominio de un variado registro creativo como sucede en la decoración de la cubierta del relicario del Santo Rostro, obra elogiada por su contemporáneo Juan Núñez de Sotomayor al decir que “justamente merece las aclamaciones de este siglo” (1661: 28) y en el *Martirio de San Sebastián*, el cuadro más reconocido por las fuentes, como aprobó Antonio Palomino al decir que era “cosa admirable, en lo historiado, caprichoso, y bien observado de luz” (ed.1947: 948). Su producción no se limitó exclusivamente a la ejecución de pinturas, sino que además abarcó labores de asesoramiento para el modelo de San Miguel que debía decorar una de las pechinas del cimborrio de la cúpula en sustitución del proyectado previamente por el arquitecto Juan de Aranda Salazar (Higueras Maldonado, 2009: 86). Asimismo, en

1660 proyectó unos diseños de rejería para el altar del presbiterio, que posteriormente fueron ejecutados por los maestros doradores Sebastián Muñoz, Jacinto de Luque y Juan Troyano Gómez (Higueras Maldonado, 2009: 75).

Además de la tabla que representa a la *Efigie de la Santa Verónica*, el nombre de Sebastián Martínez también está ligado a la factura del resto de los lienzos que originalmente completaban el programa iconográfico del Altar Mayor de la Catedral giennense con unos cuadros que reproducen la composición y la iconografía de unas obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta empresa pretendía “refrescar” el retablo realizado por Sebastián de Solís entre 1602-1605, y posteriormente dorado y estofado en 1610 por Cristóbal Vela y Juan de Quintanilla (Ulierte Vázquez, 1986: 71, 82-86). Para ello, era necesaria la sustitución de los anteriores cuadros de Francisco Silanes de la *Anunciación* y la *Visitación*, los cuales estaban fechados en 1601 (López Molina, 1999: 922-923; López Molina, 2005: 148-149).

### **El encargo para la decoración del altar mayor de la Catedral de Jaén y su contacto con las colecciones reales...**

La designación por parte del cabildo catedralicio para que Sebastián Martínez Domedel pintara estos cuadros entre 1661 y 1662 revela la gran estima que tenían sobre su figura y su obra. Por otro lado, este acontecimiento documenta al giennense en Madrid, pues estas copias debían ser ejecutadas *in situ* en las dependencias reales. Es posible que este encargo para reemplazar los cuadros existentes estuviera motivado por el cambio en el gusto artístico experimentado en la segunda mitad del siglo XVII, así como por la necesidad de enriquecer y renovar el patrimonio de la Catedral de Jaén.

Las primeras gestiones emprendidas por el cabildo catedralicio de Jaén para obtener los permisos para copiar unas pinturas del Monasterio de San Lorenzo 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. Estos nombres estaban 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 lo que es probable que asesorara al cabildo giennense en la decoración del nuevo retablo y que intercediera en la elección de los cuadros (Serrano Estrella, 2013: 111-115; Serrano Estrella, 2016). En las actas capitulares se especificaba que era necesario “sacar muy buenas copias”, en formato “pequeño”, para que “se ynbianen algunas para hazer elección”<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661-1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661.

XVII por la interesante colección pictórica recopilada sobre todo por Felipe II y Felipe IV durante los siglos XVI y XVII, con obras de las escuelas italiana, flamenca y española con autores como Tiziano, Tintoretto, Veronés, Van der Weyden, Rubens, Van Dyck, Alonso Sánchez Coello, Navarrete el Mudo o Diego Velázquez.

El 14 de octubre de 1661, el cabildo de la Catedral de Jaén dicta que Sebastián Martínez Domedel sea el encargado de tomar las copias de El Escorial. Según consta en la documentación, el pintor tenía total libertad para elegir las obras que le “parezieren mas apropósito”, al mismo tiempo que se le ordena que “las trayga p<sup>ra</sup> q se elija lo que parezieren mejor”<sup>2</sup>. En esta ocasión, Vicente Pimentel y Moscoso vuelve a mediar en las gestiones y piden que se les informe de todo lo acontecido.

Transcurridos unos meses, y por motivos desconocidos, las copias no se habían ejecutado. Por ello, el cabildo catedralicio dirigió otro escrito al monarca Felipe IV el 14 de febrero de 1662 suplicando que le otorgara nuevamente la licencia para reproducir las pinturas de El Escorial<sup>3</sup>.

Finalmente, tras la elección por parte del cabildo catedralicio, los temas seleccionados para el piso inferior del retablo fueron *La Anunciación*, copia de un lienzo de Alessandro Allori (1584) que gozó de gran devoción durante el siglo XVII y *La Visitación*, considerada tradicionalmente como copia de una obra de Tiziano, pero que recientemente ha sido relacionada con un cuadro homónimo del pintor Cristóbal Vela Cobo del Monasterio de Santa Isabel de Córdoba (Palencia Cerezo, 2016: 73-76). Completan el programa iconográfico los cuadros del piso superior que reproducen los temas de *La Flagelación de Cristo* y *El Descendimiento*, copiados respectivamente de Navarrete “el Mudo” y de Daniele da Volterra.

Esta empresa se puede considerar un punto de inflexión en la carrera de Sebastián Martínez, dado que el conocimiento de las obras de los grandes maestros de las colecciones reales supuso un enriqueciendo notable en su estilo y además podría haber sido el motivo que explicaría su acceso a la Corte de Felipe IV.

### **Aportación documental sobre la estancia de Sebastián Martínez Domedel en la villa de Madrid..**

A pesar de ser uno de los episodios más conocidos de su biografía y de ser señalado de forma unánime por la historiografía (Ponz, 1772-1794: t. XVI, 196; Ceán Bermúdez, ed. 2001: t. III, 80), existen varias incógnitas al respecto ya que dicha información no se encuentra contrastada documentalmente.

La presencia de un pintor en la Corte suponía alcanzar el máximo prestigio dentro de su carrera profesional, al poder firmar sus obras como “Pictor Regis”. Se desconoce

<sup>2</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1665), f. s/n. Jaén, 14 de octubre de 1661.

<sup>3</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1665), f. s/n. Jaén, 14 de febrero de 1662.

si realmente Sebastián Martínez Domedel trabajó para Felipe IV. Tampoco se sabe cuál fue el título de su nombramiento, ni que labor desempeñó al servicio de la Corona. En cualquier caso, y tomando como verdadero el testimonio de Antonio Palomino, el giennense no pudo disfrutar mucho tiempo ni del cargo ni de su estancia madrileña, ya que pocos años después, en 1667, se produjo su fallecimiento. Sin embargo, las noticias del tratadista de Bujalance poseen cierta veracidad porque fueron autorizadas por Antonio García Reinoso (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948), quien fuera pintor y seguidor de Sebastián Martínez y que según el juicio de Antonio Palomino “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, paisajes, paños y celajes” (ed.1947: 996-997).

Además de las referencias halladas en las Actas Capitulares del Archivo Histórico Diocesano de Jaén sobre las copias de El Escorial, existen otras pruebas documentales que certifican la presencia de Sebastián Martínez en Madrid.

A propósito de ello, en 1661 Sebastián Martínez se localizaba en Madrid para declarar juramento a favor de la nobleza del linaje del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano para ingresar en la Orden de Santiago (Delgado Barrado & López Arandia, 2009: 100, 192). El pintor fue el 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 testificó que disponían de unos enterramientos familiares en la capilla mayor del convento de la Santísima Trinidad y en el convento de las Bernardas.

Por otro lado, Antonio Palomino aseguró haber visto sus cuadros en casas de particulares madrileños (ed.1947: 948). Esta afirmación queda documentada por el encargo que recibió en 1662 de D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma (Agulló y Cobo, 1978: 94). El 3 de marzo de 1662, el pintor se encontraba en la villa de Madrid recibiendo una carta de pago de cinco lienzos por la cantidad de 2.000 reales de vellón (Mantas Fernández, 2020: 94, 111). Salvo la tasación de los cuadros, se desconoce cualquier otro dato, como sus iconografías, sus medidas o las condiciones del encargo. Dos días después, el pintor declaró 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 con Catalina de Orozco (Agulló y Cobo, 1978: 94). Por otro lado, hay que precisar que durante la década de 1660 el pintor giennense compartió residencia entre Madrid y su ciudad natal. En uno de los continuos viajes entre Jaén y Madrid, el 18 de diciembre de 1662, el cabildo catedralicio de Jaén le encargó la

ejecución del *Martirio de San Sebastián* por la cantidad de 3.000 reales<sup>4</sup>. Igualmente, está documentado que Francisco Domedel, criado del V Duque de Lerma, otorgó en Madrid un poder a Sebastián Martínez para obtener información sobre su ascendencia genealógica en Jaén (Agulló y Cobo, 1978: 95). 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 (Lázaro Damas, 1994: 307). Finalmente, el 24 de septiembre de 1665, su pariente y Margarita Almeida realizaron capitulaciones matrimoniales para desposarse (Agulló y Cobo, 1978: 95).

El rastro documental de Sebastián Martínez en la villa de Madrid se pierde hasta 1667. A raíz de unos graves problemas de salud y ante la imposibilidad de trasladarse a su ciudad natal (Cañada Quesada, 1991: 30; Capel Margarito, 1973: 24-25), el pintor otorgó un poder el 29 de septiembre de 1667 a Francisco de Miranda y Parra, correo mayor de Jaén<sup>5</sup>.

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. Todo parece indicar que, tras el fallecimiento de su primera mujer, Sebastián Martínez mantuvo un acercamiento afectivo con Juana de la Peña. Desde el principio, la relación estuvo cargada de polémica al producirse poco tiempo después de enviudar y por la considerable diferencia de edad que había entre ambos. A este controvertido episodio se le sumó la ambigua situación de la joven dentro de la casa de Martínez, ya que para algunos había sido parte de su servidumbre, sin embargo el pintor dejó claro en la redacción del poder que nunca la había tenido como criada.

Sebastián Martínez también testificó 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<sup>6</sup>. 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.

Respecto a sus hijos, el propio pintor expuso que Juan, el mayor, nació en 1660<sup>7</sup>, estando Martínez fuera de Jaén y que en ese momento contaba 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

<sup>4</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1664), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.

<sup>5</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>6</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>7</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 - 1669), f. 95v. Jaén, 4 de marzo de 1660.

recuperarlo, aunque sin éxito. Los otros dos, Manuela (1663)<sup>8</sup> y Sebastián (1665)<sup>9</sup>, 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<sup>10</sup>, 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, informó que Sebastián Martínez continuaba en Madrid y que se encontraba muy enfermo, corriendo su vida un serio peligro.

Por su parte, Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso de Jaén, declaró conocer a los contrayentes diciendo que ambos eran libres y solteros y que habían tenido cuatro o cinco hijos siendo severamente amonestados por ello en tres ocasiones. Además transmitió el deseo del pintor de casarse. 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. Por último, Joseph de Rivas, deán, canónigo de la Santa Iglesia de Jaén, gobernador, provisor y vicario general del Obispado giennense 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<sup>11</sup>.

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”<sup>12</sup>.

El enlace matrimonial duró poco tiempo a causa del fallecimiento del pintor unos días después en la villa de Madrid. Todo parece indicar que la causa de su muerte se debió a que el pintor se encontraba “enfermo mui de peligro de tercianas maliciosas”<sup>13</sup>, cuyos síntomas han sido identificados con la enfermedad de paludismo, una de las principales causas de mortandad durante la Edad Moderna (Lázaro Damas, 1994: 301). La noticia fue contrastada por Vicente Ibáñez (1918:169) al localizar la partida de defunción, que indicaba que Sebastián Martínez Domedel residía en el Mesón Nuevo de

<sup>8</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 - 1669), f. 211v. Jaén, 30 de enero de 1663.

<sup>9</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657-1669), f. 362v. Jaén, 24 de diciembre de 1666.

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

<sup>11</sup> AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 8, ff. 378-379. Jaén, 10 de octubre de 1667.

<sup>12</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>13</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, Legajo 443-A (1665-1668). Jaén, 10 de octubre de 1667.



Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia y que murió el 30 de octubre de 1667 sin dejar testamento. Esta fue la última referencia conocida sobre la vida del pintor.

**“Estáte quedo Martínez...” , El episodio recogido por Antonio Palomino sobre la relación entre Sebastián Martínez Domedel y Felipe IV**

Entre las noticias aportadas por Antonio Palomino, destaca la anécdota que relata la buena relación que mantuvieron Sebastián Martínez y Felipe IV. El tratadista de Bujalance 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:

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 (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948).

La credibilidad de esta historia debería 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. 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 (Kris & Kurz, 1982: 50, 86). 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” (Galera Andreu, 2009: 205). Cierta o no esta historia, hay que tener presente que el *Museo Pictórico y Escala óptica* incorpora numerosos sucesos de este tipo en las biografías de otros artistas como Alonso Sánchez Coello (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 803-804), al igual que hizo la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo con los casos de los pintores griegos Zeuxis y Parrasio.

Otro aspecto a tener en cuenta para valorar la veracidad de esta historia es a través del análisis de la firma de Sebastián Martínez. Las obras rubricadas conocidas alternan las grafías de “*Sebastianus*” y “*Sebast<sup>us</sup> 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 artístico, 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” (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948). Sobre los juicios acerca de esta técnica, no existía un consenso entre los tratadistas del Seiscientos, viviendo un intenso 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”<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>.

Para Antonio Palomino la ejecución técnica de Sebastián Martínez era “extravagante” (ed.1947: 948) al referirse al aspecto anieblado que envuelven sus lienzos. La atmósfera que advierte Palomino está causada por la pincelada suelta, que generalmente suele ser empastada al trabajar directamente sobre las manchas de color. 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. Sin embargo, 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” (ed. 2001: t. III, 80-81).

<sup>14</sup> “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” (Vasari, ed. 1845: 1587).

<sup>15</sup> “e questo modo s’è fatto è guidizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte” (Vasari, ed. 1845: 1587).

Otro de los interrogantes que rodea a Martínez es la ausencia de obras suyas dentro de las Colecciones Reales. Al respecto, Antonio Palomino 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 (ed.1947: 948).

### El enriquecimiento del estilo de Sebastián Martínez en contacto con la pintura de las colecciones reales.

El contacto con la escuela y el ambiente pictórico madrileño es evidente en la obra de Sebastián Martínez Domedel durante los últimos años de su vida. Del mismo modo que le ocurrió a otros pintores andaluces como Zurbarán, Alonso Cano o Velázquez su llegada a Madrid hizo que el registro cromático de su paleta se aclarase, a la vez que se enriqueció su repertorio de imágenes y de soluciones compositivas tras contemplar las obras de Tiziano, El Greco, Rubens, así como las de otros grandes artistas que se encontraban en el palacio y en los sitios reales, junto a todos los cuadros que se hallaban repartidos en los templos y en las casas nobles y señoriales.

La *Santa Catalina* del Museo de Jaén refleja estas características. La obra sitúa en el centro a la co-patrona de Jaén, siguiendo un “retrato a lo divino” (Gállego, 1991: 212-214) al ataviarla ricamente con una indumentaria anacrónica que parece inspirada en las 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



Figura 1. Sebastián Martínez Domedel (1615-1667): *Santa Catalina*. Lienzo, 205 x 113 cm. Museo de Jaén. España  
(Fuente: Wikipedia Commons)





Figura 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660): La reina Mariana de Austria. Lienzo, 234 x 132 cm. Museo Nacional del Prado. España (Fuente: Wikipedia Commons)



indicaba la nobleza del personaje (Gállego, 1991: 225-226). El colorido y la luz de este lienzo son más amables, alejándose del dramatismo y de los violentos contrastes lumínicos a los que Martínez acostumbraba. 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.

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, una radiografía realizada al lienzo de *Santa Catalina* ha detectado el dibujo inacabado de un caballero<sup>16</sup> (Nancarrow & Navarrete Prieto, 2004: 123; Navarrete Prieto, 2016: 48-50). 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.

En el cuadro de *Santa Catalina* también se aprecia cómo Martínez economizó el modelo femenino de otras obras como sucede con 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. 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.

A propósito de ello, esos rasgos físicos podrían corresponderse con los del grabado



Figura 3. Radiografía del lienzo de Sebastián Martínez Domedel (1615-1667): *Santa Catalina*. Lienzo, 205 x 113 cm. Museo de Jaén. España (Fuente: Benito Navarrete Prieto)

<sup>16</sup> Agradezco al profesor Benito Navarrete Prieto su cortesía al ceder la imagen.

*Madame Martinez, épouse du peintre espagnol Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)* (instantánea 11- 511730 y nº de inventario LP41.106.2) que forma parte de los fondos de estampas del Álbum de Louis-Philippe que se localiza en los Palacio de Versalles y Trianon. El grabado posee la inscripción “Femme de Sebastian Martinez, peintre espagnol, vivait en 1660”.

### Conclusiones

A propósito de la noticia aportada por Antonio Palomino sobre el nombramiento de Sebastián Martínez como pintor de Felipe IV, desgraciadamente todavía quedan muchas incógnitas por resolver. Sin embargo, queda documentada la presencia del pintor giennense en la villa de Madrid a partir de octubre de 1661, a propósito del ingreso del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano en la Orden de Santiago. Igualmente, hay que tener presente que durante su estancia madrileña siguió manteniendo contacto con su ciudad natal, tanto por motivos personales como para satisfacer los encargos de la Catedral de Jaén.

Por otro lado, el cambio cromático y el uso de unas pinceladas sueltas y diluidas de la *Santa Catalina* del Museo de Jaén justifican su contacto con la escuela madrileña. Se trata de una obra “anieblada”, siguiendo las palabras de Felipe IV, y con un “capricho peregrino”, según el juicio expresado por Antonio Palomino para definir un concepto de pintura en el que predomina el uso del color en detrimento del dibujo, de un modo similar al desarrollado por Diego Velázquez. Lamentablemente, la temprana y repentina muerte de Sebastián Martínez en 1667 frenó su carrera, justo en el momento de mayor proyección y reconocimiento social y artístico. Este triste suceso impidió que hoy en día se conserven un mayor número de cuadros de este interesante periodo.

### Referencias

- Agulló y Cobo, M. (1978). *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Cañada Quesada, R. (1991). Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV. *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, 21, 27-32.
- Capel Margarito, M. (1973). Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667). *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, 9-29.
- Ceán Bermúdez, J.A. (ed. 2001). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*. Ediciones ISTMO.
- Delgado Barrado, J.M. & López Arandia, M.A. (2009). *Poderosos y privilegiados. Los caballeros de Santiago en Jaén (siglos XVI-XVIII)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Galera Andreu, P. (2009). Pintores nobles y nobleza en la Jaén del Barroco. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 193-208. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/262>
- Gállego, J. (1991). *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Cátedra.
- García Luque, M. (2021). Antonio Arias y Sebastián Martínez, pintores al servicio del duque de Segorbe y Cardona. *Boletín de Arte*, 42, 143-154. <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/8141>
- Higueras Maldonado, J. (2009). *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (s. XVII-XVIII)*. Universidad de Jaén.
- Ibáñez, V. (1918). La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez. *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén*, 66, 169.
- Kris, E. & Kurz, O. (1982). *La leyenda del artista*. Cátedra.
- Lázaro Damas, M.S. (1994). Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1, 299-314.
- López Molina, M. (1999). Pintores giennenses en la primera mitad del siglo XVII. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172.2., 921-946.
- López Molina, M. (2005). *Vida y mentalidad en el Jaén del siglo XVII*. Ayuntamiento de Jaén.
- Mantas Fernández, R. (2020). *Sebastián Martínez Domedel. Vida y obra*. Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Navarrete Prieto, B. (2016). *Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca española*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 17-58). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Nancarrow, M. & Navarrete Prieto, B. (2004). *Antonio del Castillo*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Núñez De Sotomayor, J. (1661). *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*. Impresor Mateo López Hidalgo.
- Palencia Cerezo, J.M. (2016). *Sebastián Martínez y Córdoba*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 59-112). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (ed. 1947). *Museo pictórico y escala óptica* (1724). Aguilar.
- Ponz, A. (1772-1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Publicación por Joaquín Ibarra.
- Ravé Prieto, J.L. (2011). Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna. En J.L. Carriazo Rubio, J.M. Miura Andrades, R. Ramos Alfonso (Ed.), *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y conventos* (pp. 11-80). Ayuntamiento de Marchena.
- Serrano Estrella, F. (2013). 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*, 6, 103-124. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/1681>
- Serrano Estrella, F. (2016). *Sebastián Martínez, "maestro pintor" de la Catedral de Jaén*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 149-194). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.

Ulierte Vázquez, M.L. (1986). *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Ayuntamiento de Jaén.

Vasari, G. (ed. 1845). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550). V. Batelli e compagni.