

SEBASTIAN MARTINEZ, DISCIPULO DE VELAZQUEZ
Y PINTOR DE CAMARA DE FELIPE IV, EN LA
CATEDRAL DE JAEN

Dr. Manuel Capel Margarito
Consejero del Instituto de E. Giennenses

EL castillo es para Jaén como el índice que señala al viajero la presencia inminente de la ciudad antigua; encrespado en el cerro de Santa Catalina, toma de él su nombre y, recostado, extendido como *una piel de lagarto*, el «plateado» casco urbano busca del monte la ladera... Pero es la estampa de su Catedral la que domina la perspectiva y se adueña del paisaje. De admirar su silueta, en la distancia, se pasa a rodear su formidable mole exenta, contemplándola en todos sus costados: el testero rectangular de su ábside, lleno aún de labores flamígeras, como las que dan nombre al «callejón de la mona»; las portadas norte y sur, de la más bella platería, ambas abiertas en un vaciado del muro de su fachada, semejando arcos de triunfo, con intradós almohadillado y luciendo, en su hornacina central, la advocación mariana a que está dedicada la Catedral, la Asunción, y hornacinas con veneras, y frisos en que alternan escudos y manoplas, y esculturas exentas, jarrones de azucenas, símbolo de la pureza mariana, y relieves heráldicos de sus obispos batalladores y mecenas; su portada principal es barroca (1688) con torres a ambos lados de cinco cuerpos, rematados por cúpula de gran esbeltez, y amplia balaustrada central con pedestales y estatuas, y espléndidos relieves sobre las puertas, todos ellos documentados de Pedro y Julián Roldán, de Lucas González...(1).

En el interior, la mirada del visitante dispárase en mil direcciones y no sabe dónde detenerse primero: si sobre la magnífica bóveda vaída de sus naves laterales o en el cimborrio de su crucero, sobre el

milagro escultórico de la sillería doble de su coro, o ante el purísimo Renacimiento de su sacristía, obra de Andrés de Vandelvira (2). Aquí solía concluir la visita a la Catedral de Jaén, pero, desde hace unos años, un motivo más ha venido a dilatar esta pausa en ruta hacia Granada: su *Museo Catedralicio*.

Ocupa el Museo de la Catedral la llamada *Cripta de las Bóvedas*, más conocida con el nombre de «el cementerio de los canónigos», pues comenzó siendo panteón y en él recibían sepultura los prebendados de la Catedral. Penetramos en él por la antesacristía, junto a la puerta sur de la Catedral, después de cruzar una pieza rectangular, en cuyo frente campea el escudo del templo y, a ambos lados, el del obispo don Diego Tavera, el gran propulsor de las obras, tantas veces arruinadas e interrumpidas desde sus comienzos a fines del siglo xv. A su pontificado (1555-1560) pertenecen las suntuosas estancias, hoy destinadas a Museo, situadas en los sótanos correspondientes al vestíbulo o antesacristía, sacristía mayor y sala capitular; todas ellas forman un cuerpo adosado a la planta noble, a la cabecera del lado de mediodía, en posición simétrica al templete del Sagrario.

El soberbio paramento frontal de la antesacristía, luce, bajo los citados signos heráldicos, un elegante arco renacentista, apoyado sobre pilastras jónicas; por la puerta de la izquierda se asciende hasta la primorosa logia de la Catedral, por la de la derecha descendemos al Museo, por medio de una escalera de ida y vuelta, rematada bajo un original arco de medio punto, que descansa sobre columnas pareadas del orden jónico. La división de su flecha en tres arcos menores y su decoración de óculos acusa los típicos elementos de Andrés de Vandelvira. Una vez más, como en tantas obras suyas de Jaén y la provincia, Vandelvira se muestra más que simple discípulo de Diego de Silóee, continuador suyo, pues une —en opinión de Camón Aznar (3)— las delicias ornamentales platerescas y el clasicismo arquitectónico toscano, de severidad más purista.

La primera pieza del Museo es una bella saleta, extendida de N. a S. en el sentido de sus mayores proporciones (8'5 x 5'5 m.), cubierta por una graciosa bóveda vaída con lunetos ciegos.

A través de una majestuosa portada, que reviste categoría de arco triunfal, penetramos por el costado de levante en la estancia principal,



La Virgen de los Compadres o Virgen de la O en el Museo Catedralicio, de Jaén.

adyacente a la anterior y dispuesta de modo perpendicular a sus lados mayores: un imponente arco de medio punto descansa sobre columnas jónicas adosadas; el tímpano, rehundido, se abre en un arco menor y de la misma curvatura sobre pilastras de fuste en artesa. A la altura de las impostas, se alzan, a ambos lados, dos figuras alegóricas, de busto femenino y desnudo, sosteniendo la palma y el laurel; encima de la dovela clave, ángeles tenantes con el escudo de Tavera.

El amplio salón rectangular (19'5 x 10 m.), cubierto por bóveda fingida y adornos de estuco —molduras y casetones— presenta una teoría de nichos planos en todos sus frentes —5 en sus lados mayores y 3 en los menores— hoy destinados a realzar los lienzos y vitrinas de su colección de arte.

Al tercer gabinete llegamos después de atravesar uno de los nichos menores del costado este, también de amplias proporciones (12 x 6 m.), que sigue una disposición paralela al primero, prolongándose en dos espaciosos nichos y cubierto con bóveda de cañón. La leve iluminación de sus claraboyas, asomadas al muro meridional de la Catedral, ha exigido una adecuada instalación luminotécnica.

El Museo Catedralicio, todavía en fase de recuperación de importantes tesoros artísticos: algunos en las capillas de su templo, dispersos y mal conocidos otros, o en conventos e iglesias de la capital, cuyo marco más apropiado bien podría ser éste. No obstante, dispone ya de piezas de indudable valor, como las que nos proponemos comentar y que brindan ya la oportunidad de hacer justicia al desconocidísimo *Sebastián Martínez*, cuyas dotes de seducción, como «ingenio artístico andaluz —en opinión de Elias Tormo (4)— fueron quizás mayores que las de Murillo».

La llamada *Virgen de los Compadres* y el *Cristo Crucificado* son dos de sus lienzos, que pueden ser estudiados en el Museo en condiciones excepcionales; sin embargo, su *opus magna*, no hace mucho restaurado (5), *El martirio de San Sebastián*, permanece aún en la capilla de San Juan Nepomuceno, de la Catedral, muy alto y mal iluminado, y que debería ocupar un lugar de privilegio en el Museo, así como la tablita de la *Santa Faz*, con ángeles tenantes, expuesta a los deterioros de las llaves que abren y cierran el sagrario que guarda la piadosa reliquia del Santo Rostro. Sustitúyase por una copia, como

sería de desear se hiciese con los lienzos que, a ambos lados, coronan el retablo del convento de las Descalzas, de Jaén, aquellos que representan a *San Pablo* y a *San Gerónimo*, tantas veces atribuidos a nuestro Sebastián Martínez y cuya colocación impide comprobar esta suposición.

* * *

Sebastián Martínez Domedel nació en Jaén en los últimos días de septiembre de 1599 (el mismo año que Velázquez) y no cuatro años después (1603), como creyó Ceán Bermúdez (6), pues Enrique Romero Torres descubrió en el archivo parroquial de San Ildefonso (7), de Jaén la *partida de bautismo* que lo atestigua, la cual, copiada, dice así:

«Martínez, Sebastián.—Jueves treinta días de septiembre de mil quinientos y noventa y nueve, le bautizó Gabriel de Cardona, cura, a Sebastián, hijo de Juan Martínez y de Isabel de Torres.—Fueron sus padrinos Juan de Valenzuela y Lucía Hernández.» (8).

¿Guarda algún parentesco su familia con la conocida casa de *los Domedeles*, avecindados en la calle Hurtado, también de la colación de San Ildefonso, de Jaén?

En el catálogo onomástico del Archivo Histórico Provincial de Jaén se lee el apellido *Domedel* unido a oficios y profesiones liberales, de índole artística.

No es extraño que su vocación por la pintura y sus primeros ensayos surgiesen en Jaén, pues sus años mozos coinciden con una época de gran actividad artística en la capital; son los años en que gobierna la diócesis de Jaén, don *Baltasar Moscoso y Sandoval* (1619-1646), cuyo escudo vemos en la portada norte de la Catedral, levantada por él, así como el crucero, el cimborrio, la capilla mayor y, en general, casi las restantes capillas, desmanteladas entonces de sus retablos góticos, para ser decorada en el *nuevo* estilo, el barroco.

Han sido tan pocos los historiadores del arte que se han ocupado de Sebastián Martínez, que los que lo han hecho —principalmente Palomino y Ceán Bermúdez— han creado un parco y riguroso clisé, que costará tiempo y esfuerzo modificar.

Su formación

Por lo que respecta a su aprendizaje, sólo poseemos lo que nos dice Ceán Bermúdez: que aprendió en Córdoba los principios de la pintura *con uno de los discípulos de Céspedes* (9). Vaga e imprecisa comunicación que, más que noticia, nos parece hábil deducción para salir del paso en un breve apunte biográfico; sobre todo si quería justificar los importantes trabajos de Sebastián Martínez en Córdoba, tanto en la capital, como en la provincia. Pero los apuntes contemporáneos para la biografía de Sebastián Martínez no sólo abundan en la tesis de un aprendizaje cordobés, sino que, advertidos de que Pablo de Céspedes muere en 1607, es decir, cuando nuestro artista contaba con 8 años de edad y sin duda no había salido de Jaén, le adscriben y hasta creen ver semejanzas en su obra con la de un supuesto discípulo de Céspedes, *Juan Luis Zambrano* (n? + 1639), acaso porque el profesor Lafuente Ferrari los cita juntos (10) dentro de una de las escuelas regionales de pintura, la cordobesa, del siglo XVII.

Pasan por alto, sin embargo, la acertada apreciación del citado historiador del Arte, profesor Lafuente Ferrari, cuando afirma que «el nombre de Pablo de Céspedes, tan benévolamente tratado por nuestros escritores de arte, ha llegado a nosotros aureolado por una fama que hoy nos parece excesiva». (11).

Si tuviésemos que decidirnos por unas enseñanzas, que de algún modo marcaran el estilo de nuestro Sebastián Martínez, más nos inclináramos por las posibles influencias de su contemporáneo, también pintor en Córdoba, *Antonio del Castillo* (1616-1668), «a quien imita en sus dibujos... Antonio García Reinoso» (12), el más calificado discípulo de Sebastián Martínez, en opinión de Palomino (13), a quien —según este último confiesa— le facilitó cuantos datos señala en la biografía de nuestro pintor.

Pero la realidad es que las escuelas andaluzas, también la cordobesa, viven en relación con los grandes talleres sevillanos; Sevilla es para la pintura del siglo XVII, como lo es para la escultura, punto obligado de arribada en Andalucía.

Sólo hay dos escuelas importantes en todo el siglo XVII: Sevilla, Valencia, y ambas tendencias concurren en Madrid.

A Sevilla llegan el extremeño Francisco de Zurbarán (1614), y el granadino Alonso Cano (1615); el giennense Juan Martínez Montañés (1589?) y el cordobés Juan de Mesa (1606).

¿Cómo imaginar, pues, a nuestro Sebastián Martínez libre de aquella sugestión del siglo, el acudir a Sevilla?

Sevilla, desde que mediara el siglo XVI, «era la mayor ciudad de España y, sin duda, la de más brillante porvenir... los raudales de oro que los dos imperios (Méjico y Perú) volcaron sobre Europa eran desembarcados a orillas del Guadalquivir, ante las viejas Atarazanas de Alfonso el Sabio»...(14).

Sebastián Martínez debió acudir a Sevilla antes de 1623, cuando aún estaba Velázquez y éste no había hecho todavía su primer viaje a la corte (1622); cuando Alonso Cano trabajaba, también, en el taller de Pacheco, y Juan Martínez Montañés hacía el retablo de San Juan Bautista para el sevillano convento de San Leandro.

Ningún artista andaluz, que se preciase, habría querido ir a Madrid, sin pasar antes por Sevilla. Sevilla era el aprendizaje; Madrid, la consagración.

En sus años de estancia en Sevilla, debió conocer a Velázquez, a Murillo y a Alonso Cano. Del primero, aprendería —al decir de Ceán Bermúdez (15)— «la gracia en el colorido, con buenas tintas y gusto en los paisajes»; además, conservaría la amistad y trato en sus viajes a Madrid, pues no se explica de otro modo el que el mismo año en que moría Velázquez (1660), Sebastián Martínez fuese elegido pintor de Cámara de Felipe IV, y todo ello sin que mediase un previo conocimiento y fama de los méritos que concurrían en nuestro pintor. No perdamos de vista que la espléndida colección de pinturas que reunió el cuarto de los Felipes y que formaron la base y núcleo principal de nuestro Museo del Prado, no fueron sólo producto de su afán coleccionista de obras de arte, sino claro síntoma de su sensibilidad para la pintura y acierto en la elección de sus «proveedores» (dimesión ésta tampoco exagerada si pensamos en el Velázquez, agente-comprador de cuadros en Italia, por encargo regio). Si Felipe IV designa su pintor de Cámara a nuestro Sebastián Martínez, nada más morir Velázquez y prefiriéndolo a Alonso Cano, e incluso, antes que al yerno del pro-

pio Velázquez, el pintor Martínez del Mazo, algunos méritos y conocimientos con la regia persona debieron preceder al puro trámite administrativo de su designación.

Sus posibles contactos con Murillo, en la época sevillana, dejarían en Sebastián Martínez el gusto por las *Inmaculadas*, tema tan bello y originalmente repetido por el pintor de Jaén, y ese estilo «anieblado» y de colores desencajados que tanto prodiga Sebastián Martínez, y al que Ceán Bermúdez llamaba *estilo vaporoso* en el artista sevillano.

Lo «correcto en el debuxo» (16), tantas veces elogiado en Sebastián Martínez, debió aprenderlo de Alonso Cano, además del gusto por la belleza femenina, como la *Virgen adolescente* del convento de las Dominicas del Corpus Christi, de Córdoba, deliciosa réplica en la pintura española, comparable a la Inmaculada Niña, de Cano, en la catedral granadina, o a las de Montañés, en el convento de Sta. Clara de Sevilla, o a la «Cieguecita» de la catedral sevillana. Belleza un tanto clásica la de sus modelos, pero barroco el modo de derramar la luz sobre las composiciones, luz artificial que modela las figuras en violentos escorzos y perspectivas.

Completada su formación, Sebastián Martínez debió permanecer en Jaén o en largas temporadas, con idas y venidas frecuentes a la corte, pues logra formar toda una escuela de notables pintores, a que nos referiremos en otro lugar, y que decoraron los altares y retablos de las parroquias y conventos recién fundados, desde las postrimerías del episcopado de Moscoso y Sandoval (1646), hasta la consagración y apertura al culto de la Catedral, en 1660, fecha en que, sin duda, le llamaría Velázquez a Madrid, sucediéndole, a su muerte en este mismo año, como pintor de Cámara de Felipe IV, de cuyo favor y estima gozó hasta su muerte. Conocida es la anécdota de Antonio Palomino (17) referida a nuestro pintor:

Estaba un día Sebastián Martínez sentado, pintando, cuando se le acercó el rey por detrás —el cual solía frecuentar su obrador—; quizá aquél, al notar su presencia, intentó levantarse para ofrecerle su acatamiento, pero el rey le puso las manos sobre los hombros, diciéndole: «Estate quedo, Martínez», y desde entonces —añade Palomino—, en señal de agradecimiento, acostumbró a firmar todas sus obras así: «Martinez, fecit», sin anteponer el nombre; circunstancia esta que, acaso,

explique la extrañeza del propio Palomino (18) al no encontrar obras suyas en los sitios reales, aunque sí en colecciones particulares, pues sin la menor duda cuenta con un catálogo muy superior de obras, algunas de las cuales bien podrían buscarse entre las muchas atribuciones que han venido haciéndose al yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, que también firmaba abreviadamente sus cuadros y con su primer apellido.

Sebastián Martínez Domedel murió en Madrid a los 68 años. La partida de defunción la publicó Vicente Ibáñez:

«Don Sebastián Martínez Domedel, natural de Jaén, que vivía en El Mesón de Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia, murió en treinta de octubre de mil seiscientos sesenta y siete, no testó —enterróse con licencia del Señor Vicario, a la fábrica veintidos reales-Libro 5.^o, primero de difuntos, al folio 12 vuelto.» (19).

Su obra

Es frecuente imaginar que los artistas del siglo xvii continuaron el cauce abierto por el *Cinquecento*, sin más que complicar la forma y retorcer, con ampulósidades, su vehículo de expresión. Nada más alejado de la verdad, como también lo está la creencia de que los *cuatrocentistas* repitieron cuanto habían hecho los griegos y romanos, e incluso que por este itinerario marchó también todo el siglo xvi.

Es suficiente una breve experiencia para comprobar la radical diferencia de espíritu entre los escritos de los humanistas y el de los que solemos agrupar bajo la denominación de «clásicos», griegos o romanos. En Arte, la escisión es aún más sensible.

Tiene escrito José Pijoan (20), nuestro ya gran clásico de la Historia del Arte, que la pintura cuatrocentista fue esencialmente psicológica, en donde la naturaleza no es sino el escenario donde se mueve el hombre, la que ambienta a la figura humana. «Las montañas —continúa— son bambalinas para enmarcar a los personajes. Los árboles se doblan y diríase que quieren llorar o sonreír con los humanos».

El siglo siguiente, el que llamamos Renacimiento, cambia otra vez su centro de atención, y son ahora las marinas del Tiziano, los paisajes

del Giorgione o la exaltación de las telas en el Veronés —prosigue Pijoan (21)— las que se sustantivan y alcanzan plena individualidad, frente al hombre que «sólo sirve para mantenerlas erguidas».

El siglo XVI nace tocado de fuerzas artísticas contrapuestas, que podemos apreciar en los mismos «santones» de la pintura del Renacimiento, como Miguel Angel o Rafael. Y es que, como ha escrito Arnold Hauser (22), a partir ya del tercer decenio del siglo XVI y hasta fines de la centuria, el *Manierismo*, como estilo artístico, se instala entre el Renacimiento y el Barroco. Han sido precisos los estudios de Max Dvořák (23), Gustav Rene Hocke (24) y, sobre todo, A. Hauser (25) para despojar de todo juicio peyorativo al *Manierismo*, categoría histórico-artística que no puede ser comprendida —dice este último— mientras no se separe por completo el concepto de manierista del de amanerado. No es, pues, el Manierismo un simple fenómeno postelásico de decadencia, sino un espíritu nuevo que invade al Arte, ajeno al clasicismo, y cuyos creadores (Pontormo, Bronzino, Tintoretto, el Greco, etc.) buscan «romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia... otras, un intelectualismo extremado...» (surrealismo!). (26).

El Manierismo es, en suma, el producto de un refinamiento aristocrático e internacional, muy intelectualizado, que precede y propicia la eclosión del Barroco. Cree Hauser (27) que constituye «la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural»...

En España encuentra un clima apropiado para su desarrollo, hasta el punto de que resulta, más que imposible, innecesario, establecer en muchos autores cuanto hay de Manierista, cuanto de Barroco en su composición; no es otra la razón por la que advierte Emilio Orozco (28) semejanzas externas y, a veces, coincidencias entre el Greco y Góngora; sin embargo, su esquema literario le empuja al tópico de nuestro realismo y niega «a la manera de ser del español (¿cuál es la manera de el Greco, de Velázquez, de Goya, de Picasso, Dalí, Miró...?) una postura manierista en el arte».

Velázquez, el más grande de nuestros *encasillados* pintores barrocos, y por otra parte, el repetido fiel intérprete de nuestro realismo, cons-

tituye un alarde de virtuosismos manieristas, en el que «la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de íntimos imperativos» (29); siendo, asimismo, el predicado realismo de Velázquez —en opinión de Ortega, que compartimos— el más genial transformismo, la más prodigiosa prestidigitación jamás realizada en el Arte, la de «convertir lo cotidiano en permanente sorpresa», o lo que es lo mismo, Velázquez *desrealiza* por otro camino: «la mísera realidad adquiere el prestigio de lo irreal», sin contar que, técnicamente, «nadie ha pintado un objeto con menos número de pinceladas». (30).

Todo ello abunda en conocimiento de nuestro Sebastián Martínez, su íntimo seguidor y discípulo amigo a quien sucede, también, en el arte de la composición manierista, anteponiendo a un primer término todos los elementos secundarios del cuadro, y todo ello en violentos escorzos, anacrónicos indumentos y siempre al acecho de un retrato impecable, cuyo modelo, a veces, repite como en los primitivos españoles y flamencos.

De las dos formas fundamentales del Barroco que advierte Hauser (31) en los países católicos, la eclesiástica y la cortesana, sólo le conocemos la primera a nuestro Sebastián Martínez, quien participa también de esa corriente naturalista que va del Caravaggio a Velázquez, pasando por Ribera, y usa de todos los «oficios» de la composición barroca: las figuras demasiado grandes en los primeros planos para ir disminuyendo en los temas del fondo, *abiertos* a nuevas perspectivas; los colores desencajados y brillantes. Arte eclesiástico y oficial el de nuestro pintor, Sebastián Martínez, realizador de «imágenes devotas» en una época que produce verdadera cantidad de iglesias y capillas, retablos e iconografías destinadas a neutralizar la acción de los herejes, perseguidos ahora implacablemente. No obstante, nuestro artista no acierta ni a inspirar devoción en la leyenda cristiana de *San Sebastián*, ni en el lienzo del *Crucificado* (obsérvese que ha utilizado el mismo modelo que para el ángel caído, que hay al pié de *la Virgen de la O*); ni pretende tampoco evocar la promesa de la Redención, que cantan los textos latinos, sostenidos por ángeles o amorcillos entre el celaje, en la repetida *Virgen de los Compadres*. Le interesa más la sorpresa manierista del abultado vientre de la Virgen, que, simbólicamente, se alza triunfante sobre la cabeza del espíritu de la tentación, rompiendo para siempre las cadenas que



El Martirio de San Sebastián, de Sebastián Martínez, en una Capilla de la Catedral de Jaén.

sujetaban a la primera pareja, Adán y Eva, en un original primer plano, sólo comparable, por el atrevimiento de su desnudo, con *la Venus del Espejo*, de su maestro y amigo, Velázquez.

La tabla de *La Santa Faz*, de pequeñas dimensiones (80 x 80), que cierra y oculta el relicario con el Santo Rostro (32), reproduce su imagen con ángeles tenantes, es obra documentada de 1660.

El *Crucificado* estaba de antiguo en el llamado Cementerio de los Canónigos, hoy Museo Catedralicio, donde permanece, siendo un lienzo de gran tamaño, que recoge la figura de Cristo en la Cruz, envuelta en un celaje borrascoso y en el que la luz se derrama artificialmente sobre una anatomía muy modelada, y de acusado gesto expresivo en el rostro.

La llamada *Concepción, Virgen de los Compadres* o *Virgen de la O*, es una original creación en la que combina el tema profano del desnudo con la esperanza bíblica de la Redención, a que nos hemos referido más arriba; este lienzo fue realizado por encargo de la iglesia de la Santa Cruz de Jaén, donde permaneció hasta la desaparición de esta última en 1786, pasando el cuadro entonces a una de las capillas de la Catedral, a la de San Eufrasio, de donde, una vez restaurado por el pintor Cerezo (33), se ha instalado en el mencionado Museo de la Catedral.

Por último, el *Martirio de San Sebastián*, todavía en una de las capillas de la Catedral, constituye la obra principal de la catedral de Jaén, de las realizadas por Sebastián Martínez, en 1662, según consta en el libro correspondiente de actas capitulares; es una auténtica galería de retratos, ágilmente esbozados a fuerza de insuflar la luz con profundidad y disponer los colores fugazmente. El modelado perfecto que consigue esa luz artificial en el cuerpo desnudo del santo mártir, su forzada posición y el esfuerzo sensible del que tensa la cuerda para sujetarle al tronco de martirio, junto a la teoría de rostros atónitos, que presagian su final, componen un conjunto de enorme interés plástico, digno del Museo del Prado (34).

Pinturas religiosas estas de Sebastián Martínez en la Catedral de Jaén, ricas en intelectualismos manieristas y convencionalismos barrocos, producto de esa España «del chambergo», como la ha calificado F. Díaz Plaja (35), llena de contrastes, tan bien asimilada por nuestro pintor:

época en que la religión está en todas partes; en que hombres y mujeres llevan rosario «como aditamento normal», en que «no se come carne ningún viernes de cuaresma, t mporas ni vísperas de Santos que guardar y ni siquiera se mata el ganado... En que un auto de fe hay días que dura en la Plaza Mayor de Madrid desde las siete de la mañana hasta las nueve de la noche»... pero tiempos también en que es la iglesia «el único lugar a donde asistían las damas y podían ser vistas por el enamorado siempre que éste fuese católico al estilo del tiempo... Y donde, entre ambos, hasta existía un momento de contacto, el de la entrega del agua bendita».

No en balde son todavía la Corte y la Iglesia (esta última su principal destinataria) los dos más importantes clientes de las obras de arte, y transcurrirán aún muchos años, siglos mejor, para que el artista se sacuda toda tutela y alcance su emancipación. Hasta que esos días lleguen, Sebastián Martínez, al igual que el Greco o que Velázquez, sólo podrán usar de los artificios manierista para expresar su individualidad y ocultar su pensamiento, dentro de las recetas impuestas por el arte popular religioso, destinado a hablar a los fieles, pero en ningún momento descender hasta ellos. «Las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado». (36).

NOTAS

- (1) Manuel Capel Margarito. **La Provincia de Jaén. Síntesis geoeconómica y monumental**. Jaén. 1968. Gráficas Nova.
- M.^a Dolores Salazar. **Pedro Roldán, escultor**: Arch. Esp. de Arte. n.º 88. 1949 pp. 317-339.
- (2) F. Chueca Goitia. **Andrés de Vandelvira, arquitecto**. Inst. Est. Giennenses. Jaén. 1971.
- (3) J. Camón Aznar. **Arquitectura Plateresca**. Madrid. C. S. I. C.
- (4) Elías Tormo. **Las Inmaculadas y el Arte Español**. Bol. Soc. Espñ. de Excursiones. t. XXII. 1914. pp. 207-208.
- (5) Lienzo restaurado por el notable pintor giennense Francisco Cerezo Moreno. Cfr. Manuel Capel Margarito. **Cerezo Moreno**. Jaén: Unión Tipográfica. 1961.
- (6) Vid. **Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España**. Madrid. Imp. Vda. de Ibarra. 1800.
- (7) Noticia publicada en la Rev. "Don Lope de Sosa". Jaén. 1913. p. 372.
- (8) Parroquia de San Ildefonso de Jaén. Libro 8 de Bautismos, folio 79 vuelto. Sebastián Martínez usa los dos apellidos del padre.
- (9) Op. cit.
- (10) E. Lafuente Ferrari. **Breve historia de la pintura española**. Edit. Tecnos, S.A. Madrid. 1953. p. 354.
- (11) Ibídem. p. 188.
- (12) Ibídem. p. 354.
- (13) Antonio Palomino. **Museo Pictórico y Escala Optica**. Edi. de Aguilar. Madrid. 1947. cfr. p. 948.
- (14) Diego Angulo Iníguez. **Pedro de Campaña**. Madrid: Inst. Diego Velázquez del C. S. I. C.: 1951. pp. 7 y ss.
- (15) Op. cit.
- (16) Ibídem.
- (17) Op. cit. pp. 948 y ss.
- (18) Ibídem.
- (19) Rev. "Don Lope de Sosa". 1918. p. 169.
- (20) **Summa Artis**. t. XIV: pp. 9 ss: Ed. de Espasa-Calpe. Madrid. 1966.
- (21) Ibídem.
- (22) **Historia social de la Literatura y el Arte**. t. II: pp. 15 y ss. de la edic. de Guadarrama. Madrid. 1969:
- (23) **Über Greco u. den Manierismus**, en Kunstgesch. als. Geistesgesch. 1924.
- (24) **El Manierismo en el Arte**. Edit. Guadarrama. Madrid. 1961.

(25) **El Manierismo, Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno.** Edt: Guadarrama, Madrid, 1965.

(26) A. Hauser. **Historia social de la Literatura y del Arte.** Op. cit, t. II. pp. 14 y ss.

(27) *Ibidem.* p. 17,

(28) **Lección permanente del Barroco Español.** Colec. O crece o muere, del Ateneo de Madrid, 1951. cfr. pp. 34 y ss;

(29) J. Ortega y Gasset. **Velázquez.** Cfr. colec. Austral de Espasa-Calpe. Madrid, 1963. pp. 38 ss.

(30) *Ibidem.*

(31) Op. cit. pp. t. II. pp. 98 y ss.

(32) ¿Será la copia del Santo Rostro, de Sebastián Martínez? Vid. Rev. "Don Lope de Sosa". 1926 pp. 206 y 227.

(33) De octubre a diciembre de 1963 publicamos en el diario "Ideal" una serie de trabajos dedicados al Museo Catedralicio y a la vida y la obra de Sebastián Martínez.

(34) Vid. mi artículo **La pintura de Sebastián Martínez y su ensamble al Barroco.** "Ideal" de Granada 17 noviembre 1963.

(35) F. Díaz Plaja. **La sociedad española** (desde 1500 hasta nuestros días). Edit. Plaza y Janés. Barcelona, 1970. pp. 65 y ss.

(36) A. Hauser. **Historia social de la Literatura y el Arte.** t. II. op. cit. pp. 111.