

La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad

Rafael MANTAS FERNÁNDEZ
Linares (Jaén)

I. Introducción.

II. Evolución histórica de la iconografía del Crucificado.

III. Jesús Abandonado. El crucificado de Sebastián Martínez Domedel.

IV. Bibliografía.

I. INTRODUCCIÓN

Todo estaba escrito desde el principio de los tiempos y así sucedió. Cuando Cristo en el huerto de Getsemaní aceptó voluntariamente emprender el difícil camino de la Pasión, sabía de antemano que su cuerpo debería soportar un duro y fuerte castigo físico que concluiría con su muerte en la cruz. Pero todo este sufrimiento no sería gratuito, ya que a través de su muerte se cumpliría la promesa redentora de Dios de eximir al hombre del pecado. Por eso, de la tristeza que suponía la muerte de Cristo en la cruz se pasó a una alegría desatada al obtener el perdón de Dios, ya que según señala San Agustín Cristo murió por y para salvar a la humanidad: “Cristo borró la culpa presente, la pretérita y la futura. Canceló los pecados pretéritos, perdonándolos; los presentes, apartando de ellos a los hombres; los futuros, confiriendo la gracia para evitarlos”; continúa diciendo: “Admirémosnos, felicitémosnos, amémosnos, alabémosnos, adorémosnos, porque por la muerte de nuestro Redentor hemos sido llamados de las tinieblas a la luz, de la muerte a la vida, de la corrupción a la incorrupción; del destierro a la patria; y del llanto a la alegría”¹.

La fuerza comunicativa y expresiva que ofrecía la imagen de Cristo crucificado hizo que fuera considerado como el icono cristiano por excelencia, al reunir los significados cristianos de sacrificio y salvación. Para Hall (1987) “la muerte de Cristo en la Cruz es la imagen central del arte cristiano y el foco visual de la contemplación cristiana”². Los cristianos conocedores del poder de las imágenes como medios difusores de ideas y conceptos tomaron la imagen de Cristo en cruz como símbolo triunfante del cristianismo. Este hecho hizo que la crucifixión de Cristo fuera una de las imágenes más representadas y repetidas a lo largo de toda la historia del arte. No obstante, y a pesar de la universalidad de esta imagen, la definición de su iconografía fue uno de los temas que más enfrentamientos ha suscitado entre teólogos y diferentes sectores de la Iglesia a lo largo de la historia debido a la poca información directa ofrecida sobre este tema en los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan³. Entre los

¹ VORÁGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid 1987, t. II, p. 221.

² HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1987, p. 96.

³ *La Biblia*, Mateo XXVII, 32-56; Marcos XV, 21-41; Lucas XXIII, 26-49; Juan XIX, 16-37.

aspectos debatidos se encontraban cómo debía ser la forma de la cruz representada; si la aptitud de Cristo ante la muerte debía ser heroica o debía mostrar dolor y sufrimiento; si fueron tres o cuatro los clavos empleados para la crucifixión de Cristo; la utilización o no de un paño de pureza para cubrir la desnudez de Cristo; o los personajes que acompañaron a Cristo a los pies de la cruz.

II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ICONOGRAFÍA DEL CRUCIFICADO.

El primer problema que se encontraron los primeros cristianos fue el hecho de aceptar la Cruz como símbolo del cristianismo y asociarlo a Cristo, al ser empleada dentro de la tradición romana como una de las condenas que acarreaba una de las muertes más deshonrosas que un hombre podía tener por su crudeza y violencia expuesta ante los ojos de todo el pueblo⁴. El rechazo de los primeros cristianos a representar a Cristo clavado en la cruz como un vulgar ladrón y el miedo a manifestar su fe públicamente al ser considerados como una secta, explican la ausencia de representaciones de Cristo en la cruz, en detrimento de las representaciones simbólicas de las catacumbas que muestran a Cristo a través del tema pastoral del Cordero Místico⁵. No obstante, las primeras representaciones de Cristo en la cruz no tardaron en llegar. Según Duchet Suchaux (2009) la puerta de madera de la iglesia de Santa Sabina de Roma, en torno al siglo V es considerada como una de las primeras representaciones de Cristo en la cruz en un espacio público⁶. Pero a partir del *Concilio de Trullo o Quinisexto* (Constantinopla, 692) se recomienda a los artistas el cambio a favor de las primeras representaciones de Cristo en la cruz⁷.

Desde Bizancio se impondrá la imagen de Cristo vivo y triunfante en la cruz que ni sufre, ni padece dolor. Esta nueva iconografía se difundió, gozando de gran popularidad, durante la época carolingia a través de las tallas en metal y marfil; y de las iluminaciones miniadas de manuscritos. Mientras que a partir del siglo XI, y sobre todo en Occidente, comienzan a predominar las representaciones que muestran a Cristo abatido ante el dolor, con la cabeza inclinada sobre el

⁴ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1987, p. 97.

⁵ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II, pp. 494-496.

⁶ DUCHET SUCHAUX, G., y PASTOUREAU, M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos. Versión Española de César Vidal*, Madrid 2009, p. 144.

⁷ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II, p. 496.

lado derecho y los ojos cerrados⁸. Otra novedad del siglo XI será la de representar a Cristo muerto en la cruz, cobrando mayor protagonismo a partir del siglo XIII, por influencia de San Francisco de Asís, Pseudo Buenaventura y Santa Brígida, que defenderán estas imágenes llenas del dolor y sufrimiento que intentan conmover al fiel⁹.

Por otro lado, y una vez aceptada la iconografía de Cristo en la cruz, a finales del siglo XII es frecuente ver como a los pies de la cruz de Cristo suelen aparecer representados otros personajes como la Virgen, San Juan, María Magdalena, Longinos, los dos ladrones y en algunos casos una muchedumbre repleta de personajes anónimos que no aportaban nada a la escena. El caos de personajes de algunas obras, hizo que durante el gótico francés se facilitara la claridad y la espiritualidad de las escenas de la crucifixión determinando que únicamente aparecieran las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, como por ejemplo se puede ver en el tímpano izquierdo de la fachada occidental de la catedral de Reims (siglo XIII)¹⁰. Por su parte, durante el siglo XV los artistas del Renacimiento italiano intentarán dotar a sus representaciones de veracidad y credibilidad, en referencia a los *Evangelios del Nuevo Testamento*, como bien refleja la obra de Mantegna (1460, Louvre, París). No obstante para otros artistas las representaciones de Cristo crucificado serán simplemente un pretexto para introducir en sus obras espacios arquitectónicos inspirados en las antigüedades clásicas; descontextualizar vestimentas y lugares; y aplicar los principios de la recién descubierta perspectiva, como por ejemplo demuestra la obra de Michele da Verona (1501, Pinacoteca de Brera, Milán).

Otra de las pasiones que sintieron los artistas del siglo XVI fue la fascinación hacia el cuerpo humano. Esta atracción hacia el cuerpo desnudo llegó a introducirse dentro de las iglesias, a través de temas como martirios de Santos; El Juicio Final; e incluso en el tema el crucificado, siendo algunos de los ejemplos más famosos el crucificado que Miguel Ángel dibujó a Vittoria Colonna; o el de Benvenuto Cellini, causando un gran impacto a Felipe II en su llegada a El Escorial¹¹.

En consecuencia a estos hechos y a la libertad artística existente, el resultado es que a mediados del siglo XVI, existía una gran variedad en cuanto a las

⁸ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1987, p. 96.

⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II, pp. 497-498.

¹⁰ DUCHET SUCHAUX, G., y PASTOUREAU, M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos. Versión Española de César Vidal*, Madrid 2009, p. 145.

¹¹ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, pp. 252.

representaciones de Cristo crucificado de un artista a otro, o incluso de una obra a otra de un mismo artista¹². La iconografía que en un principio estaba destinada a resumir las premisas del cristianismo se veía atentada ante la introducción del desnudo y de la multiplicación de los personajes que invadían las escenas de Cristo crucificado, restando la nobleza y la dignidad que debía de poseer esa escena. A esta falta de unidad en el campo de las artes se unió el duro golpe que supuso la irrupción en Europa de la Reforma impulsada por Lutero, obligando a la Iglesia a responder a través de la *Contrarreforma* a favor de salvaguardar el decoro perdido dentro del arte¹³.

Será en la vigesimoquinta y última sesión del *Concilio de Trento*, celebrada en 1563 cuando se incidió a todos los artistas en el decoro de sus obras, con la exclusión del desnudo y la búsqueda de la claridad, entre otros aspectos: “El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere además que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo”¹⁴. A través de esta afirmación hacia el decoro, la Iglesia dejaba claro que adquiriría el papel que le permitía controlar toda actividad artística. También fue determinante el respaldo de los teólogos Paleotti, Borghini, Gilio y San Carlo Borromeo, que a través de sus tratados marcarán las pautas a los artistas sobre cuáles eran los temas que podían representar y cómo debían de hacerlo para servir a la fe cristiana. Entre otros aspectos dejarán claro que las obras de arte tienen la función de servir como instrumento catequizador y didáctico que muestre la vida de Cristo, la Virgen y los Santos. Estos tratadistas incidirán que para hacer más verosímiles las historias que cuentan, en sus obras debe predominar una línea marcada por el realismo y el naturalismo.

En el contexto español una de las principales figuras en difundir las ideas Tridentinas fue el artista y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), a través de su obra *El Arte de la Pintura* (1649). En su obra Pacheco ofrece un completo repertorio de recomendaciones y sanciones sobre los temas que todo artista del siglo XVII debía conocer para ajustar su obra a los principios del decoro. Al mismo tiempo dedica unas palabras para ensalzar a la pintura sobre otras

¹² *Ibidem*, pp. 249-250.

¹³ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II, p. 521.

¹⁴ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, p. 15.

artes como la escultura, al ser el medio que mayor realismo impregnaban a las escenas que representaban los distintos episodios de la vida de Cristo, la Virgen y los Santos: “la pintura, que tenía por fin el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto a Dios Nuestro Señor”¹⁵.

También incide en el poder catequizador que poseen las obras de arte sobre el fiel: “Todas las obras virtuosas pueden servir, juntamente, a la Gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la edificación del prójimo. Y tanto más deben ser estimadas cuanto mayor abrazan estas tres cosas, en las cuales consiste la suma de la perfección cristiana”¹⁶. Continúa diciendo que “Haya admitido el uso de las sagradas imágenes, para honrar al verdadero Dios en sus santos y, con este medio, estender más su infinito poder, misericordia, justicia y sabiduría, y difundir por todos los confines de la tierra la gloria y majestad de su nombre”¹⁷.

Entre las recomendaciones que ofrece Pacheco señala que todo artista debe centrar su arte en representar imágenes cristianas, destacando las que muestren “El 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”¹⁸, remarcando que “el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios”¹⁹.

¿Qué supuso el *Concilio de Trento* para el tema de Cristo crucificado? ¿Cuáles fueron los aspectos que debían tener en cuenta los artistas en sus representaciones? Según señala Mále (2001) durante el siglo XVII la tipología más representativa del tema de la Crucifixión es la que muestra a Cristo solo en la cruz, vivo o muerto, tal y como demuestran las diferentes y sobresalientes versiones de artistas como Guido Reni, Rubens, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano o Murillo²⁰. De esta forma se pretendía devolver el protagonismo a Cristo, para que el fiel contemplara única y exclusivamente su sacrificio en la cruz.

En el caso español, la pintura barroca del siglo XVII se caracterizará por ser una de las manifestaciones artísticas que mejor encarnan los ideales

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990, p. 249.

¹⁶ *Ib.*, p. 250.

¹⁷ *Ib.*, p. 250.

¹⁸ *Ib.*, p. 255.

¹⁹ *Ib.*, p. 253.

²⁰ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, pp. 255-257.

defendidos por la Iglesia en el Concilio de Trento. El gran número de cuadros realizados por artistas de primerísimo nivel, como Juan de Ribalta, José de Ribera, Francisco Zurbarán, Diego de Velázquez, Alonso Cano, Juan Valdés Leal o Bartolomé Esteban Murillo demostrarán poseer una magistral destreza técnicas en el empleo de la luz y el color para dotar a sus obras de un realismo brutal y desagradable en algunos casos. En tanto en cuanto, unido a estas obras también destacan la elaboración de diferentes tratados de pintura, como por ejemplo *El Arte de la pintura* (1649), realizado por Francisco Pacheco, que regularán y codificarán la temática de la pintura barroca a favor de velar por el decoro.

III. JESÚS ABANDONADO. EL CRUCIFICADO DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL.

Dentro de este contexto, en la sala II del Museo Catedralicio de Jaén, antiguo Panteón de Canónigos, se encuentra, ubicado en el nicho del testero del altar de la capilla, un lienzo de gran formato (2,75 x 1,88 metros) realizado al óleo y que muestra la figura de Cristo crucificado bajo el título de “*Jesús Abandonado*”²¹. La autoría de este cuadro se debe a Sebastián Martínez Domedel (1599/1615-1667), tal y como indica la firma que aparece en la piedra del ángulo inferior izquierdo, “*SEBAST. F.-GIENEN.*”. La interpretación que este artista giennense realiza sobre el tema de Cristo crucificado sin duda revela a una de las grandes figuras de la pintura barroca giennense del siglo XVII. Respecto a su fecha de realización, se desconoce, pero parece ser que la obra fue realizada en torno a 1660, por encargo del cabildo, para decorar el altar de la capilla del Panteón de Canónigos de la Catedral de Jaén²².

Sobre el autor de esta obra, el artista giennense Sebastián Martínez Domedel, llama la atención como a día de hoy su figura es prácticamente desconocida a pesar de ser un interesante pintor del siglo XVII. Se puede decir que la historiografía no ha tratado con justicia a Sebastián Martínez, a pesar de ser citado por Antonio Palomino, Ceán Bermúdez y Antonio Ponz en sus respectivas obras. En el caso de Palomino, que recibió la información a través de Don Antonio Reinoso, define a Sebastián Martínez ofrece como “pintor insigne, y por una manera muy caprichosa, extravagante, y rara; pero con buen gusto, y corrección, y con templanza, como lo acreditan repetidas obras”²³. El talento

²¹ VARIOS, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén 1985, p. 106.

²² VARIOS, *La Catedral de Jaén. Enciclopedia Visual*, Jaén 2006, t. V, pp. 26-27.

²³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, M. Aguilar, Madrid 1947, p. 948.

de Sebastián Martínez tampoco pasó desapercibido para Ceán Bermúdez que lo califica como “un profesor correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido, con buenas tintas y gusto en el paisaje”²⁴.

Muchas son las incógnitas que rodean a Sebastián Martínez Domedel. Sobre su fecha de nacimiento se barajan varias hipótesis. La primera referencia fue ofrecida por Ceán Bermúdez, que indicó que nació en Jaén en 1602²⁵. Posteriormente D. Enrique Romero de Torres creyó encontrar su partida de nacimiento, retrasando su fecha a 1599²⁶. En último lugar, el buen criterio de Rafael Cañada Quesada (1991) parece aportar la hipótesis más fiable al situar el nacimiento de Sebastián Martínez en torno a 1615-1620, en relación con las fechas de nacimiento de sus otros hermanos, en torno a 1623-1642²⁷. En cambio sobre la fecha de su muerte en 1667, no existe discusión alguna, tal y como indica la partida de defunción publicada por D. Vicente Ibáñez (1918)²⁸.

Otro de los puntos oscuros de su biografía es el de su formación, de la cual nada aporta Palomino. Por su parte Ceán Bermúdez apunta, sin prueba alguna, que su aprendizaje transcurrió en Córdoba a cargo de un discípulo de Pablo de Céspedes²⁹. Recientemente, Mindy Nacarrow y Benito Navarrete Prieto (2004) han vinculado su pintura con la de Antonio del Castillo, e incluso han detectado la influencia de Juan Valdés Leal, tras estudiar los modelos compositivos de las obras de ambos autores³⁰. Lo cierto es que Sebastián Martínez Domedel posee un estilo personal de amplio espectro capaz de mostrarse próximo a Alonso Cano en algunas de sus composiciones, como la *Inmaculada* del Convento del Corpus Christi de Córdoba; como de mostrar su afinidad a José de Ribera en la expresividad tenebrista en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

Su estilo se enriqueció gracias a sus viajes, destacando su paso por Madrid. Uno de estos viajes está documentado por el encargo que recibe por parte del

²⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965, t. III p. 80.

²⁵ *Ib.*, t. III p. 80.

²⁶ CAZABÁN, A., “Series Análogas (De la escuela de Sebastián Martínez)”, en *Revista Don Lope e Sosa*, 23 (Noviembre 1914) 330.

²⁷ CAÑADA QUESADA, R., “Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV”, en *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, 21 (1991) 27-32.

²⁸ IBÁÑEZ, V., “La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez”, en *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén, Año VI*, 66 (Junio, 1918) 169.

²⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965, t. III p. 80.

³⁰ NANCARROW, M., y NAVARRETE PRIETO, B., *Antonio del Castillo*, Madrid 2004, pp. 110-113.

Cabildo de la Catedral de Jaén de realizar copias de obras de El Escorial para decorar la Capilla del Santo Rostro de la catedral giennense³¹. Posteriormente, su buen hacer en el arte de la pintura hizo que, tal y como señalan Palomino y Ceán Bermúdez, se trasladara a Madrid, en la última etapa de su vida, para sustituir a Velázquez como pintor de la Corte de Felipe IV. De este nombramiento no hay ninguna referencia pero Palomino cuenta como el monarca visitaba con frecuencia el estudio del artista y definía el estilo de su pintura como “muy anieblado; pero con un capricho peregrino”³².

Algunas de las obras más destacadas de Sebastián Martínez a la hora de defender sus buenas dotes y cualidades de artista versátil son su *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén, su *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba³³, o los lienzos del grupo pictórico de la Iglesia cordobesa del Corpus Christi.

Imponente, sobrecogedor, dramático y violento son algunos de los calificativos que podemos extraer de la visión que Sebastián Martínez Domedel tiene en esta obra sobre Cristo crucificado. En ella sitúa a Cristo, todavía vivo, en un primer plano únicamente mostrando la soledad y el sufrimiento que padeció al ser clavado en la cruz para librar a la humanidad del pecado. Al centrar toda la atención en el sacrificio de Cristo en la cruz y eliminar cualquier elemento o personaje que pueda distraer la atención del fiel, la obra de Sebastián Martínez adquiere una enorme fuerza expresiva dirigida a catequizar en la fe y piedad cristiana, cumpliendo la finalidad que según Pacheco todo artista debía perseguir al intentar “Persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión”³⁴.

La plasticidad de esta obra es magnífica, como demuestra el vigoroso y perfecto estudio anatómico de este crucificado que para José Chamorro Lozano (1990) es muestra de “un prodigio de plasticidad y de vigoroso sentido de expresión”³⁵, al mostrar con gran realismo como el pecho se ensancha y el estomago se contrae al acusar el dolor y la asfixia producido por el castigo de la crucifixión. Por otro lado, Pedro A. Galera Andreu (1983) también destaca “las

³¹ LÁZARO DAMAS, M. S., “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1994) 306.

³² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, M. Aguilar, Madrid 1947, p. 948.

³³ PALENCIA CEREZO, J. M., “Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba”. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca, Iglesia San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, Sevilla 2008-2009, t. I, pp. 373-384.

³⁴ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990, p. 252.

³⁵ CHAMORRO LOZANO, J., “Los Cristos de la Catedral”, en *Alto Guadalquivir: Especial Semana Santa Giennense*, (1990) 47.

violentas diagonales de los brazos de Cristo³⁶ que describen con gran naturalidad la tensión corporal producida por la caída del peso del cuerpo. También es importante señalar el empleo de una luz artificial enfocada desde abajo hacia arriba que ilumina de forma violenta el cuerpo de Cristo para potenciar y enfatizar aún más la monumentalidad de su anatomía.

Dentro de la línea marcada por la estética demandada por la Contrarreforma de mostrar con todo lujo de detalles los castigos sufridos por los Santos, en sus respectivos martirios, y por Cristo durante la Pasión, resulta interesante el contraste que presenta este crucificado a la hora de plasmar los numerosos castigos que sufrió Cristo. La violencia y la magnitud de dichos castigos aparecen recogidos en este sobrecogedor testimonio de San Bernardo: “Aquella cabeza, (...) fue punzada por gran cantidad de espinas; su rostro, (...) fue profanado con los escupitajos de los judíos; sus ojos (...) quedaron oscurecidos por la muerte; sus oídos, (...) fueron atormentados por los insultos de los pecadores; su boca, (...) quedó amargada por la hiel y el vinagre; sus pies, (...) fueron atravesados por los clavos que le sujetaban en la cruz; sus manos, (...) quedaron extendidas sobre el madero y clavadas a él; su cuerpo fue azotado, y su costado atravesado por la lanza³⁷”.

En el caso del crucificado de Sebastián Martínez se aprecia un contraste de intenciones idealista y naturalista a la hora de focalizar el castigo físico de Cristo. Por un lado en el torso se aprecia un planteamiento marcado dentro de una línea idealista, limpia de sangre y heridas, que no muestren indicios de castigo. Únicamente se rompe esa concepción amable y serena a través de un ligero y sutil escorzo que insinúa el retorcimiento del cuerpo ante los síntomas de dolor. Mientras que en el lado opuesto, y en una línea mucho más dramática y patética, tal y como proponía Pacheco: “Con mucha mayor violencia penetrarán dentro de nosotros aquellas imágenes que espiran piedad, modestia, devoción y santidad³⁸”. Sebastián Martínez no escatima en detalles a la hora de resolver las heridas que realizaron los clavos en las manos y los pies. Resulta sobrecogedor el realismo ofrecido a la hora de plasmar el desgarro de la piel y la forma de encoger las manos y los pies ante el dolor producido por la incisión de los clavos y el peso de su propio cuerpo.

En la misma línea de los pies y las manos se encuentra el rostro de Cristo, el cual describe el dolor y la violencia de la muerte con gran realismo al

³⁶ GALERA ANDREU, P. A., *La Catedral de Jaén*, Madrid 1983, p. 51.

³⁷ VORÁGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid 1987, t. II, p. 219.

³⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990, p. 255.

echar la cabeza hacia atrás, mientras eleva los ojos al cielo y exhala un suspiro para dejar su boca entreabierta, acusando una gran fuerza expresiva y dramatismo. Este naturalismo tan acusado y la violencia manifiesta del rostro parecen estar próximos a la sensibilidad de José de Ribera, artista al que Sebastián Martínez Domedel se acerca en algunas de sus obras como demuestra su *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

Además de ser el rostro de este crucificado uno de los aspectos más destacados de esta obra por la personalidad que irradia es también una de las claves para identificar la iconografía concreta del tema de la crucifixión de Cristo. La expresividad del rostro de Cristo al exteriorizar unos intensos dolores revelan que su muerte estaba cerca, por lo que se puede situar esta representación justo en el instante previo a la muerte de Cristo. No obstante, la mirada clavada al cielo y la boca abierta de forma violenta hacen suponer que el crucificado de Sebastián Martínez intenta en un último esfuerzo para obtener el consuelo y la fuerza suficiente para afrontar su muerte se dispone a decir de un fuerte grito: “Padre en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lucas XXIII, 46)³⁹.

A la hora de buscar versiones anteriores que funcionaran como posibles prototipos iconográficos de este crucificado planteado por Sebastián Martínez, se podría citar al crucificado realizado por Guido Reni para el Altar Mayor de la Iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma, considerado por Mâle (2001) como una de las mejores versiones de los crucificados que muestran a Cristo vivo en la cruz⁴⁰. No es raro que Sebastián Martínez tomara esta obra como referente, ya que otras obras suyas evidencian la sensibilidad de este artista italiano como por ejemplo *El Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén. La versión del artista giennense también se muestra cercana al Crucificado de las Bernardas que realizara Diego de Velázquez y que en la actualidad se encuentra en el Museo del Prado, en cuanto a la expresividad del rostro y la tensión de sus brazos. No obstante, la versión realizada por Sebastián Martínez Domedel del tema del crucificado revela una enorme personalidad y una gran modernidad en su concepción.

Para cubrir la desnudez de Cristo, Sebastián Martínez sigue una de las indicaciones marcadas en la obra *El Arte de la Pintura*: “El paño blanco con que fue cubierto Cristo nuestro Señor es muy justa cosa pintarlo, (...) las más ordinarias y más usadas y que levantan más el espíritu de devoción, dice Molano, son las que están cubiertas con un paño blanco, como a Santa Brígida se lo

³⁹ Ver también *La Biblia*, Mateo XXVII, 50; Marcos XV, 37.

⁴⁰ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, pp. 256.

refiere la Santísima Virgen⁴¹”. En este caso el paño de pureza es de color blanco y está sujeto por un cordel, dejando al descubierto el costado izquierdo, utilizando una solución muy similar, según Soledad Lázaro Damas (1994), al paño de pureza del *San Sebastián* de Juan Carreño de Miranda, Museo del Prado y fechado en 1656⁴². A diferencia de los paños de pureza barrocos realizados contemporáneamente, el de Sebastián Martínez posee un tratamiento muy sereno en los pliegues que se aleja de los paños de pureza que dejan volar sus pliegues y se arremolinan en el aire de una forma mucho más expresiva.

Jacopo de la Vorágine cita en la *Leyenda Dorada* que Cristo durante su crucifixión tuvo sobre su cabeza una corona que “estaba tejida de juncos marinos duros cuyas púas son duras y afiladas como dardos” y que al colocársela a Cristo en sus sienes “hicieron brotar de ellas sangre en abundancia”⁴³. Sobre este aspecto Pacheco también recomienda representar a Cristo portando la corona de espinas: “Píntase corona real e imperial, como se ha dicho, dando a conocer que Cristo es verdadero Rey de los Reyes y Señor de los Señores cuyo reino no tiene fin; pero, claramente, consta tener en la cruz la de espinas, de cuya hechura hablamos en su lugar, de las revelaciones de Santa Brígida y palabras de la Virgen Nuestra Señora: volviéronle a poner la corona de espinas para crucificarlo, que le habían quitado para desnudarlo; la cual hirió, tan fuertemente, su cabeza que sus ojos, orejas y barba quedaron bañados de nuevo en sangre”⁴⁴. Fiel a estas indicaciones Sebastián Martínez ubica sobre la cabeza de Cristo una corona de espinas, cuyas finas y puntiagudas terminaciones se clavan en la cabeza de Cristo haciendo brotar su sangre, incidiendo en los aspectos que pretendían destacar el castigo físico de Cristo.

Por el contrario, en donde Sebastián Martínez no se muestra afín a las recomendaciones que ofrece *El Arte de la Pintura* es en cuanto a la utilización del número de clavos con los que Cristo fue clavado en la cruz, ya que Pacheco propone el empleo de cuatro clavos, inspirándose en las visiones de Santa Brígida, mientras que Sebastián Martínez emplea únicamente tres, en relación con la tradición del siglo XIII⁴⁵.

⁴¹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990, p. 736.

⁴² LÁZARO DAMAS, M. S., “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1994) 311.

⁴³ VORÁGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid 1987, t. II, p. 220.

⁴⁴ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990, p. 735.

⁴⁵ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, pp. 251.

En cuanto a la cruz, en ella Sebastián Martínez pone en práctica sus grandes dotes plásticas, al mostrar con todo lujo de detalles las diferentes texturas de la madera en los maderos utilizados para la cruz. En cuanto a su tipología, responde a las denominadas “Cruz latina”, compuesta por la unión de dos maderos, uno vertical y otro horizontal, siendo el primero de mayores dimensiones⁴⁶. Coronando la cruz, tal y como citan los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan se encuentra un letrero o título en el que se indicaba, a modo de mofa, que la persona allí crucificada era Rey de los Judíos. El título que plantea Sebastián Martínez expone el texto en tres lenguas, como era frecuente en las pinturas realizadas durante la Contrarreforma,⁴⁷ mostrándose fiel al Evangelio de San Juan: “Pilatos escribió también un letrero y lo puso encima de la cruz. En él estaba escrito: JESÚS NAZARENO REY DE LOS JUDÍOS. Este letrero lo leyeron muchos judíos, porque el lugar donde fue crucificado estaba cerca de la ciudad; y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego” (Juan XIX, 19-20)⁴⁸.

Respecto al espacio en donde Cristo fue crucificado Sebastián Martínez sitúa la escena en el lugar citado por los cuatro evangelistas como “Gólgota” o “Calavera”⁴⁹. Sebastián Martínez deja intuir que es un lugar elevado y alejado de la ciudad de Jerusalén, identificándose las arquitecturas con las del templo de Jerusalén, ya que cuando se produjo la muerte de Cristo “el velo del templo se rasgó en dos de arriba abajo” (Marcos XV, 38)⁵⁰. Únicamente muestra unas rocas que sirven para enclavar la cruz, entre las que se encuentra una calavera. Santiago Sebastián (1985) ofrece una interesante interpretación del lugar señalando que las montañas y los espacios elevados han sido interpretados como “la morada de los dioses y el término de la ascensión humana”⁵¹ y que la aparición de la calavera tendrá otro significado más profundo, ya que para los cristianos el Gólgota era un lugar donde se inició el pecado con Adán y a su vez el lugar donde Cristo le puso fin⁵². La simbología del lugar aparece citada en *La Leyenda Dorada*: “se dice comúnmente que Adán fue tentado y pecó en un lugar singular que habría sido el mismo en el que el Señor sufrió su Pasión”⁵³. Jugando con la tradición de esta simbología de esperanza Sebastián

⁴⁶ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I / v. II, pp. 500-505.

⁴⁷ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1987, 97.

⁴⁸ Ver también *La Biblia*, Mateo XXVII, 37; Marcos XV, 26; Lucas XXIII, 38.

⁴⁹ *La Biblia*, Mateo XXVII, 33; Marcos XV, 22; Lucas XXIII, 33; Juan XIX, 16

⁵⁰ Ver también *La Biblia*, Mateo XXVII, 51.

⁵¹ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1985, p. 331

⁵² SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1985, pp. 330-331.

⁵³ VORÁGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid 1987, t. II, p. 222.

Martínez sitúa a los pies de la cruz el cráneo de Adán, sobre el cual Cristo derramaría su sangre para redimir los pecados de la humanidad⁵⁴.

Otro de los aspectos destacados de esta obra es la atmósfera que rodea al crucificado, en donde atesora las grandes cualidades de paisajista citadas por Palomino⁵⁵. La combinación de una variada gama de grises para describir las nubes, junto con la graduación de tonos amarillos y anaranjados crean una luz crepuscular cargada de dramatismo que viene a reforzar la expresividad de la obra y que al mismo tiempo recrea perfectamente la atmósfera descrita por los evangelistas “Desde la hora sexta quedó en tinieblas toda aquella tierra hasta la hora nona” (Mateo XXVII, 45)⁵⁶. El cromatismo de esta luz crepuscular es muy característica de Sebastián Martínez Domedel, convirtiéndose en uno de los sellos de identidad de sus obras como bien destaca Miguel Viribay Abad (2000), quien destaca la personalidad de su técnica al describir como en sus obras “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”⁵⁷.

En definitiva, la versión del crucificado ofrecido por Sebastián Martínez Domedel habla de la gran personalidad de un artista versátil que además de sus buenas cualidades artísticas, su obra revela el conocimiento de las fuentes y la marcada sensibilidad de la pintura barroca española del siglo XVII.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA HERRADOR, R., *El arte Barroco español*, Madrid 2005.
- AROCA LARA, A., *El crucificado en la imaginería andaluza*, Córdoba 1987.
- CAÑADA QUESADA, R., “Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV”, en *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, 21 (1991) 27-32.

⁵⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II, pp. 508-510.

⁵⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, M. Aguilar, Madrid 1947, p. 948.

⁵⁶ Ver también La Biblia, Marcos XV, 33; Lucas XXIII, 44.

⁵⁷ VIRBAY ABAD, M., “Aspectos de la pintura Giennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*. Catalogo de la Magna Exposición del año 2000 con motivo del Jubileo de la Encarnación de Jesucristo, Jaén 2000, pp. 89-90.

- CAPEL MARGARITO, M., “Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78 (1973) 9-29.
- CAPEL MARGARITO, M., “Sebastián Martínez Domedel, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 67 (1971) 33-48.
- CAPEL MARGARITO, M., *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén 1999.
- CAZABÁN, A., “Series Análogas (De la escuela de Sebastián Martínez)”, en *Revista Don Lope e Sosa*, 23 (Noviembre 1914) 330-333.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965, t. III.
- CHAMORRO LOZANO, J., *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén* (2ª Edición), Jaén 1971.
- CHAMORRO LOZANO, J., “Los Cristos de la Catedral”, en *Alto Guadalquivir: Especial Semana Santa Giennense*, (1990) 46-47.
- DOVAL TRUEBA, M. M., *Los Velazqueños. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*. Tesis Doctoral Dirigida por el Prof. Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid 2003.
- DUCHET SUCHAUX, G., y PASTOUREAU, M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos. Edición Española de César Vidal*, Madrid 2009.
- GALERA ANDREU, P. A., *La Catedral de Jaén*, Madrid 1983.
- GALERA ANDREU, P. A., “Jaén Barroco”, *Andalucía Barroca. Catálogo Exposición Itinerante*, Sevilla 2007, pp. 236-249.
- GALERA ANDREU, P. A., “Pintura y nobleza en el Jaén Barroco”, en *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 2008.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1987.

- IBÁÑEZ, V., “La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez”, en *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén*, Año VI, 66 (Junio, 1918) 169.
- LÁZARO DAMAS, M. S., “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1994) 299-314.
- MÁLE, E., *El Barroco: Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España y Flandes*, Madrid 1985.
- MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001.
- MORENO MENDOZA, A., *Guía artística de Jaén y su provincia*, Sevilla 2005.
- NANCARROW, M., y NAVARRETE PRIETO, B., *Antonio del Castillo*, Madrid 2004.
- PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid 1990.
- PALENCIA CERESO, J. M., “Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba”. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca, Iglesia San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, Sevilla 2008-2009, t. I, pp. 373-384.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, M. Aguilar, Madrid 1947.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid 2009.
- PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1772-1794, t. XVI; t. XVII; t. XVIII.
- RAVÉ PRIETO, J. L., “Un nuevo crucificado de Francisco Pacheco”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, 5 (1992).
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, t. I/ v. II.

- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1985.
- VARIOS, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén 1985.
- VARIOS, *La Catedral de Jaén. Enciclopedia Visual*, Jaén 2006, t. V.
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla 2006.
- VIRBAY ABAD, M., “Aspectos de la pintura Giennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*. Catálogo de la Magna Exposición del año 2000 con motivo del Jubileo de la Encarnación de Jesucristo, Jaén 2000, pp. 71-99.
- VORÁGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid 1987, t. II.





