

# Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII

## Domingo Martínez and Juan de Espinal. New Contributions on the Influence of the Creative Background in Sevillian Painting of the 18<sup>th</sup> Century

**Enrique Muñoz Nieto**

<https://orcid.org/0000-0002-5888-2080>

Universidad de Sevilla

ESPAÑA

[enriquemunoz@us.es](mailto:enriquemunoz@us.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 685-704]

Recibido: 18-08-2023 / Aceptado: 19-12-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.40>

**Resumen.** Esta investigación recoge una serie de ejemplos en torno a la importancia del conocimiento de la obra artística —gráfica o pictórica— de otros maestros dentro de la producción de Domingo Martínez (1688-1749) y Juan de Espinal (1714-1783). Maestro y discípulo, formados dentro de una misma tradición artística, personifican la mejor pintura sevillana del siglo XVIII, a cuyo mayor conocimiento pretende contribuir este artículo, en el que a la par se propone la atribución de ocho pinturas inéditas.

**Palabras clave.** Domingo Martínez; Juan de Espinal; pintura sevillana; pintura barroca; siglo XVIII.

**Abstract.** This research gathers a series of examples about the importance of the knowledge of the artistic work —graphic or pictorial— of other masters within the production of Domingo Martínez (1688-1749) and Juan de Espinal (1714-1783). Master and disciple, trained within the same artistic tradition, personify the best Sevillian painting of the 18th century, to whose greater knowledge this article intends to contribute, in which at the same time the attribution of eight unpublished paintings is proposed.

**Keywords.** Domingo Martínez; Juan de Espinal; Sevillian painting; Baroque painting; 18<sup>th</sup> century.

## INTRODUCCIÓN

La llegada del año 1700 no supuso, por lo que respecta al estudio de la pintura sevillana, un gran cambio, más allá del pretendido fin de una dinastía de grandes maestros. Si bien la muerte de Murillo, en 1682, supuso un antes y un después en lo que respecta a cuestiones cualitativas, sus formas y modelos continuaron vigentes por largo tiempo. Fueron sus continuadores quienes, alejándose de la copia servil, hicieron suyo el modo de crear propio del gran maestro del siglo xviii<sup>1</sup>. Es dentro de este grupo de pintores donde hay que situar tanto a Domingo Martínez como a su pupilo, Juan de Espinal.

Domingo Martínez (1688-1749) se habría formado con un «pintor mediano» llamado Juan Antonio Osorio, del que hasta la fecha no se conoce obra alguna<sup>2</sup>. Su escueto contrato de aprendizaje fue firmado el 13 de septiembre de 1700, ignorándose actualmente en qué momento habría obtenido el título de maestro<sup>3</sup>. El primer documento en que como tal se le refiere viene firmado el 21 de octubre de 1717, contando Martínez veintinueve años<sup>4</sup>.

La valía profesional de Martínez fue reconocida ya entre sus coetáneos, siendo considerado como el pintor más importante de la Sevilla del siglo xviii. Más allá de su labor como pintor de caballete, debe ser presentado como un artista multidisciplinar, conociéndose igualmente su trabajo como diseñador de retablos y lápidas, estofador, dibujante, grabador o incluso «restaurador»<sup>5</sup>. Buen muralista, según el Conde del Águila, aprendió dicha técnica de manos de Lucas Valdés (1661-1725)<sup>6</sup>.

1. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 141; Quiles García, 2017, p. 43.

2. Carriazo, 1929, p. 181.

3. Quiles García y Cano Rivero, 2006, pp. 81-84.

4. Quiles García, 1990, pp. 149-150. Existe otro documento con fecha ligeramente anterior, 14 de marzo de 1717, en que se señala por primera vez a Martínez como pintor, si bien no recoge la fórmula «maestro de pintura» o similar. Delgado Aboza, 2003, p. 613.

5. Sobre Martínez dirigimos a la consulta de Soro Cañas, 1982; Valdivieso, 2003, pp. 524-546; Pleguezuelo, 2004; Quiles García y Cano Rivero, 2006, pp. 173-180; Valdivieso, 2018, pp. 299-318. Acerca del último asunto señalado véase Escuredo y Muñoz Nieto, 2022.

6. Fernández López, 2004.

Una de las claves de su éxito profesional fue su obrador, de cuyos integrantes se servía el maestro para llevar a cabo muchos de los encargos que le encomendaban. En la casa de Domingo Martínez, ubicada en el sevillano barrio de San Lorenzo, el artista habría montado un taller, en el que en decir de Ceán Bermúdez «se enseñaba más bien a componer y pintar un cuadro por estampas, que a dibujar e inventar con corrección [...]. Unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquellos dibujaban modelos de yeso y el maniquí, éstos al natural, que pagaba Martínez a sus expensas»<sup>7</sup>.

Más allá de esto, habría que señalar cómo Domingo Martínez llegó a contar con un buen conocimiento de las colecciones particulares sevillanas. No hay que olvidar que llegó a servir de cicerone a Isabel de Farnesio durante el Lustró Real, franqueándole las puertas de cuantas colecciones estimada de interés para el conocimiento de la monarca<sup>8</sup>.

Juan de Espinal, por su parte, fue hijo de Gregorio de Espinal, y Rosa Narváez. Muy posiblemente su primera formación artística hubo de transcurrir junto a su padre, aquel maestro prácticamente desconocido que ejecutó, junto a Domingo Martínez, la segunda fase de la ornamentación pictórica de la capilla sacramental de la sevillana Parroquia de San Lorenzo (1717)<sup>9</sup>.

No se conoce contrato de aprendizaje entre Domingo Martínez y ninguno de sus discípulos. La entrada de Espinal en el taller de Martínez acontecería hacia 1726, contando con doce años, como solía ser habitual<sup>10</sup>. Fue en dicho periodo cuando entabló relación personal con una de las hijas del maestro, Juana Martínez, con quien finalmente desposaría en 1734, habiendo cumplido Espinal los veintinueve años. Esta cuestión sería de gran importancia en su trayectoria posterior, pues más allá de que Espinal participase como pintor del taller de Martínez hasta la muerte de su suegro y maestro —acontecida en los últimos días del mes de diciembre de 1749— la condición de familiar político causó el que terminase heredando la nutrida colección de su profesor, compuesta por dibujos, libros y estampas<sup>11</sup>.

7. Ceán Bermúdez, 1800a, p. 73.

8. Muñoz Nieto, 2021a, pp. 200-201.

9. Sobre Espinal véase Perales Piqueres, 1981; Valdivieso, 2003, pp. 553-570 o Valdivieso, 2018, pp. 319-332, por citar algunos. Para muchas de estas cuestiones relacionadas con natalicios, decesos, residencia, etc. ha resultado fundamental la consulta de Cañizares Japón, 2019, pp. 803-808.

10. Aranda Bernal, 1993, p. 71. El hecho de que desde principios de siglo XVIII sea cada vez menor el número de contratos de aprendizaje llevado a protocolo manifiesta cambios en el gremio de pintores ya desde principios del siglo XVIII. Quiles García y Cano Rivero, 2006, p. 82.

11. Su partida de defunción fue firmada con fecha 30 de diciembre de 1749. Soro Cañas, 1982, p. 25; Perales Piqueres, 1981, p. 21; Aranda Bernal, 1993.

Espinal fue un pintor de «reconocida erudición y excelentes recursos técnicos, [que] supo interpretar con elegancia y suma vitalidad el espíritu rococó de su tiempo, no siéndole ajenos la influencia del gusto cortesano y —ya en los últimos años de su trayectoria profesional— hasta los primeros planteamientos estéticos academicistas, plasmándose todo ello en una extensa producción pictórica, de corte muy personal desde el punto de vista morfológico y expresivo»<sup>12</sup>.

#### ASUNTOS INMACULADISTAS

Debido a la especial envidia que tuvo la defensa de esta creencia en los territorios bajo dominio de la monarquía hispana, de modo especial si cabe en la ciudad de Sevilla, fueron muchas las representaciones que se hicieron de la misma, bajo distintos asuntos iconográficos. Monarcas, obispos y demás personajes de las altas esferas participaron de su proyección, pudiendo señalarse sus orígenes en Aragón, en el siglo xiv<sup>13</sup>.

La corona española legitimaba su poder sobre la idea del monarca como defensor de la fe católica y la promoción de la evangelización. Reyes como Felipe IV buscaron el apaciguamiento de Dios, por sus muchos pecados —y por consiguiente también los de sus súbditos—, a través de la mediación de la Virgen María, promoviendo la definición del Dogma de la Inmaculada, logrando la rúbrica de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* por parte de Alejandro VII. Igualmente, en 1664 se solicitó que la fiesta de la Inmaculada fuese rezada con octava bajo precepto, y no de forma voluntaria en los reinos de España, petición a la que se accedió por parte del citado pontífice<sup>14</sup>.

A este contexto pertenece una pintura de gran formato, realizada por Domingo Martínez para el claustro principal del convento de San Francisco, casa principal de la Orden de Frailes Menores en Sevilla, c. 1732-1735, y conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [Fig. 1]<sup>15</sup>. En una relación de lienzos existentes en dicho claustro, realizada en 1792, se cita esta pintura, formando parte de un programa visual dedicado a la grandeza de la orden franciscana, del que formaban parte distintas escenas de la vida del fundador, así como diferentes santos y beatos propios de la orden seráfica<sup>16</sup>.

12. Roda Peña, 2020, p. 598.

13. Morales y Marín, 1994, p. 42.

14. Álvarez-Ossorio Alvaríño, 2017, pp. 55, 58 y 67.

15. CE0549P. Óleo sobre lienzo, 543 x 276 cm. Valdivieso, 2003, pp. 532 y 536; Cano, 2004.

16. Muñoz Nieto, 2021b, I, p. 417. «32. Los Stos. Doctores, los sumos pontífices y teólogos graves defendiendo la pureza de María Santísima». Consúltese Muñoz Nieto, 2017.

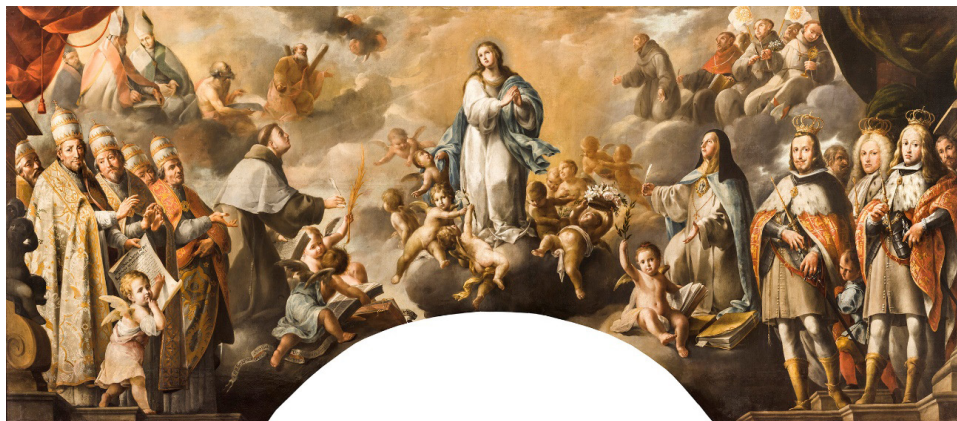


Figura 1. Domingo Martínez, *Apoteosis de la Inmaculada*, firmada, c. 1732-1735. Sevilla, Museo de Bellas Artes. Fotografía: Pepe Morón

Los distintos autores que hasta el momento han escrito sobre esta pintura no se habían detenido en el hecho de que en la actualidad su aspecto se presenta alterado, siendo en origen el medio punto de la zona inferior mucho más amplio<sup>17</sup>. Su formato actual es debido a una intervención del año 1980, motivada por la forma de algún hueco o zona de paso de la sala en que se decidió presentar la pintura hasta 1987, denominada «de las Carrozas»<sup>18</sup>.

El lienzo, que debido a su formato ocuparía en origen la parte superior de algún vano, presenta una composición de carácter simétrico, presidida por la Inmaculada, sustentada por un coro de ángeles de impronta murillesca. A ambos lados de la clara protagonista cuatro grandes grupos, divididos respectivamente en dos niveles. No nos detendremos en la identificación de aquellos, al haber sido dicha labor ya acometida de forma certera con anterioridad<sup>19</sup>.

Sobre lo que respecta al asunto principal de esta investigación habría que señalar que esta obra deriva de una estampa que suele ser identificada como *Atlas Seraphicus*, de Paulus Pontius [Fig. 2], ejecutada c. 1631-1632 con base a un esbozo al óleo de Rubens. Dicho grabado habría sido ejecutado para acompañar uno de los muchos tratados en los que se defendía esta singular creencia, ilustrando perfectamente la idea de la defensa inmaculadista como tradición de los Habsburgo españoles, y para su apreciada orden franciscana<sup>20</sup>.

17. En una fotografía de finales del siglo XIX conservada en la fototeca del IPCE, con inventario VN-28222, se puede apreciar cómo la forma inicial había sido ya completada para la fecha.

18. Agradecemos dicha información al Dr. Ignacio Cano Rivero, conservador del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Para una mejor comprensión de la composición hemos reproducido la imagen digitalmente alterada, presentando su formato original.

19. Cano, 2004.

20. Stratton, 1988, p. 74. Este débito compositivo fue presentado por el autor de este artículo en la ponencia «Monarquía hispánica, franciscanos y la Inmaculada Concepción. Sobre la influencia de un grabado flamenco en la pintura sevillana de Edad Moderna», desarrollada dentro del III Congreso Inter-



Figura 2. Paulus Pontius, según diseño de Peter Paul Rubens, *Atlas Seraphicus*, 1716-1657. Rijksmuseum, Ámsterdam.  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337586>

En este sentido habría que detenerse en una idea que ya recogió Aranda Bernal a la hora de estudiar la relación entre Domingo Martínez y la estampa: la inspiración. El artista se servía de aquellas con mayor o menor grado, según los casos, facilitando el trabajo creador<sup>21</sup>. Como Navarrete Prieto apuntó «el modo en que Domingo Martínez utilizó las estampas representa a un artista dotado de una capacidad extraordinaria para la transformación de los modelos ajenos y no de la copia»<sup>22</sup>.

En ningún caso puede señalarse que el pintor sevillano se limitase a seguir fielmente una estampa, sino que la toma como base de su libertad creativa<sup>23</sup>. El desconocido mentor intelectual de dicho programa visual bien habría podido proporcionársela. No en vano la biblioteca del Convento de San Francisco contaba con más de mil volúmenes<sup>24</sup>.

*nacional Arte barroco y vida cotidiana en el Mundo Hispánico*, celebrado en la Universidad de Córdoba en noviembre de 2019. Las actas de dicho congreso no han sido publicadas.

21. Aranda Bernal, 1993, pp. 68-70.

22. Navarrete Prieto, 2004a, p. 84.

23. Este asunto iconográfico del santo atlante, que pudiese resultar curioso dentro del contexto cristiano, no era inusual, como se puede comprobar en san Cristóbal, resultando una adaptación del mito clásico. Portús y Vega, 1998, p. 298.

24. Fernández Rojas, 2009, p. 69.

Si bien la estampa original responde a esa idea de la *Pietas Austriaca*, Martínez introduce el concepto hereditario de la nueva dinastía, incluyendo a Felipe V como monarca partícipe de una larga tradición, iniciada por sus antecesores en el trono español<sup>25</sup>. En este aspecto podría señalarse la presencia de la monarquía en Sevilla durante el Lustró Real (1729-1733).

Juan de Espinal realizó en un momento de madurez artística posterior a 1760 otra *Alegoría de la Inmaculada Concepción* [Fig. 3]<sup>26</sup>. Como si de un ejercicio de taller se tratase, tiene presente la obra de su maestro, reinterpretándola. Si bien el discípulo mantiene los elementos generales de la pintura de la que parte, desde el punto de vista de la lectura ha eliminado el mensaje monárquico, así como el franciscano, al prescindir en la representación de determinados personajes.



Figura 3. Juan de Espinal, *Apotheosis de la Inmaculada*, aquí atribuida, post. 1760. Colección Moraza Navarrete, Jerez de la Frontera. Fotografía del autor

En el lado izquierdo aparecen sor María Jesús de Ágreda, san Jerónimo, san Ambrosio y santo Tomás de Aquino. En el lado opuesto encontramos a san Agustín, san Gregorio Magno, san Buenaventura, y otro personaje apenas esbozado. En el centro de ambos grupos, bajo la Inmaculada, una serie de libros, que harían alusión a aquellos escritos en los que los anteriormente citados habrían defendido la Inmaculada Concepción de María.

25. Sobre dicho término véase Pascual Chenel, 2013, pp. 57-59 y 61.

26. Óleo sobre lienzo. Bastidor: 117 x 167 cm. Marco: 129 x 179 cm. Agradecemos el conocimiento de esta pintura al Dr. Francisco Montes Gonzalez. Aunque actualmente presenta formato rectangular hemos decidido modificarla digitalmente, para mejor comprensión de su formato primitivo. En origen quizás ocupase la parte superior de un retablo.

Rodeada de angelotes y cabezas de querubines, parece como si la luz emanase de la Virgen, irradiando al resto de personajes. Se trata de una figura muy movida, de delicado dibujo, que ejemplifica al mejor Espinal, siendo igualmente evidentes los débitos con algunas inmaculadas de Murillo, si bien, traídas por el pintor hasta sus fronteras artísticas. Aunque respeta a grandes rasgos la compostura de su maestro, en cuanto a la posición de la figura, o la vuelta del manto sobre su hombro derecho, Espinal actualiza aquella figura, adaptándola a su tiempo y quehacer artístico<sup>27</sup>.

Desde un punto de vista estilístico la figura que preside la composición anterior debe ser confrontada con una *Inmaculada* de pequeñas dimensiones conservada en colección sevillana [Fig. 4]<sup>28</sup>. Se trata de una obra igualmente de gran calidad, a pesar de su reducido tamaño, manifestando un magnífico uso de los colores y sus gradaciones. Hay que destacar aspectos como la delicadeza con que ha sido representado el largo cabello, que deja advertir su parte final, una vez finalizado el leve manto con que cubre su cabeza. En cuanto al rostro, manifiesta grandes similitudes con el de la *Virgen del Carmen* del mismo autor actualmente en colección particular filipina<sup>29</sup>.



Figura 4. Juan de Espinal, *Inmaculada*, aquí atribuida, c. 1760-1770. Colección Plata, Sevilla. Fotografía del autor

27. La influencia de Murillo en las vírgenes de Espinal ya fue apuntada en Perales Piqueres, 1982.

28. Óleo sobre lienzo. Bastidor: 23 x 14 cm. Marco: 36,5 x 18 cm. La pintura está dispuesta directamente en el marco, de época y con cristal, sin siquiera tener bastidor.

29. Muñoz Nieto, 2020, pp. 49-50. Aunque publicada en colección particular cordobesa, tras salir a comercio de arte —Subastas Segre, 23 de mayo de 2023, lote 107— ha abandonado las fronteras nacionales.



Si como se ha apuntado el asunto inmaculadista tuvo gran vigencia en la Sevilla del siglo XVIII, era lógico que el pintor sevillano mejor dotado técnicamente de la segunda mitad de siglo se ocupase de él en no pocas ocasiones, más todavía considerando el nuevo impulso que tomará este asunto iconográfico en el año 1761, momento en que el monarca Carlos III proclamó el patronazgo de la Inmaculada Concepción sobre España<sup>30</sup>. En algunas de las versiones se sirvió de estampa —véase las *Mater Inviolata* conservadas respectivamente en el Lázaro Galdiano y en colección particular madrileña—. En otras, como en la *Inmaculada* que ahora se presenta (c. 1770), Espinal tuvo muy presentes los modelos murillescos [Fig. 5]<sup>31</sup>. Como en los casos anteriores, el débito para con la *Inmaculada* del Museo de Arte de Ponce es claro en cuanto a la disposición de la Virgen, no así en lo que respecta a su manto azul, que corresponde a la libertad creativa del pintor dieciochesco.



Figura 5. Juan de Espinal, *Inmaculada*, aquí atribuida, c. 1770. Colección particular, Sevilla. Fotografía del autor

30. Valdivieso, 2003, p. 569. Marcos Villán, 2017, p. 198.

31. Óleo sobre lienzo. Bastidor: 109 x 82,5 cm. Marco: 128 x 101,5 cm.

A diferencia de los casos anteriores, Espinal presenta en esta ocasión una figura mucho menos movida, más cercana a los modelos propiamente murillescos. Sin embargo, ese carácter quizá retardatario de la composición contrasta con la exquisita calidad del colorido, reseñable en algunos detalles como los angelotes y cabezas de querubines, que en cierto modo podrían ser comparados con la mejor pintura madrileña del momento, participando de las nuevas las corrientes estéticas internacionales. No en vano, en el pasado, se llegó a confundir la autoría de alguna obra de Espinal atribuyéndola a Luis Paret y Alcázar (1746-1799)<sup>32</sup>.

### MATERNIDADES Y SAGRADAS FAMILIAS

La maternidad divina, asunto propio de la nueva religiosidad contrarreformista, que tuvo en Murillo a uno de sus máximos valedores, presenta para la pintura sevillana del siglo XVIII un magnífico ejemplo a partir de distintas «vírgenes de Belén», de las que, ya se conocen algunos ejemplos debidos a Domingo Martínez<sup>33</sup>.

Como se puede observar en las dos versiones de la *Virgen de Belén* que ahora presentamos [Figs. 6 y 7]<sup>34</sup> más allá de las relaciones iconográficas ya señaladas, desde un punto de vista compositivo se trata de dos nuevos ejemplos de la capacidad creativa de Domingo Martínez, siendo capaz de ejecutar algo nuevo, diferente, partiendo de composiciones ajenas<sup>35</sup>. En este caso, debe ponerse en relación con la *Virgen de la Servilleta* de Murillo, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>36</sup>.



Figura 6. Domingo Martínez, *Virgen de Belén*, aquí atribuida, c. 1740-1749. Colección Plata, Sevilla. Fotografía del autor

32. Salas, 1977.

33. Pleguezuelo, 2007, pp. 571-572; Rojas-Marcos González, 2018, pp. 459 y 461-463; Roda Peña, 2019.

34. Óleo sobre lienzo. La primera, bastidor: 86,8 x 73,7 cm y marco: 141 x 111 cm. La segunda: 100 x 88 cm.

35. Como ejemplo véase García Luque, 2017, pp. 132-135.

36. CE0112P. Óleo sobre lienzo. 67 x 72,8 cm.



Figura 7. Domingo Martínez, *Virgen de Belén*, aquí atribuida, c. 1740-1749. Colección particular, Sevilla

Dejando a un lado cuestiones más propias del mundo de la leyenda, debería referirse que esta pintura pasó al altar mayor de la iglesia sevillana de capuchinos en el año 1750, habiendo estado anteriormente en el refectorio, donde la habría conocido Martínez. Tal y como su última restauración permitió confirmar —algo ya constatado en distintos grabados y versiones de dicha pintura—, ambas figuras se disponen en el interior de una ventana, recurso ya utilizado por Murillo en otras ocasiones<sup>37</sup>.

Partiendo de la idéntica disposición de las figuras, la ventana ha desaparecido, si bien Martínez se sirve del plinto inferior para no forzar la composición, y permitir que el Niño Dios apoye una de sus rodillas, genuflexa, mientras la otra apenas descansa sobre dicho murete, en esviaje, lo cual permite introducir cierta profundidad. Se permitió igualmente el artista el introducir otras dos modificaciones como ocultar parte de las sienes de la Virgen con el manto azul —que en el lienzo de Murillo únicamente cubre un ligero velo—, y añadir un rosario, a modo de objeto salvífico.

Ambas pinturas fueron realizadas en la última década de vida del artista, habiéndolas podido conocer Espinal. No en vano, fue dicho pintor el encargado de realizar el desaparecido dibujo sobre el que después Palomino abriría una estampa en la que se representa el *Verdadero Retrato* de una Virgen de Belén de Domingo Martínez que habría en el compás del convento de San Antonio de Sevilla<sup>38</sup>. Si bien no es posible efectuar una hipótesis directa de procedencia, de entre las distintas versiones en que Martínez se enfrentó a este asunto conocidas hasta la fecha son estas dos que ahora se presentan las que mayores afinidades compositivas presentan con respecto al grabado de Espinal.

37. Muñoz Rubio, 2017.

38. Rojas-Marcos González, 2018, pp. 461-462 y 467.

La primera de las obras posee un importante marco con copete, de época, que no ha sido reproducido en este artículo para posibilitar la comparación directa para con la otra versión de este tema, también en colección particular sevillana. Procede de la localidad de Carmona, de la Casa-Palacio de los Rueda, habiendo pasado a su actual propiedad en fechas recientes<sup>39</sup>.

Hacia 1740 hubo de realizar Martínez una *Sagrada Familia* que recientemente apareció en mercado de arte madrileño con desacertada atribución [Fig. 8]<sup>40</sup>. Nuevamente se trata de una obra enclavada dentro de esa nueva religiosidad postri-dentina, mostrando a sus protagonistas a modo de escena doméstica.



Figura 8. Domingo Martínez, *Sagrada Familia*, aquí atribuida, c. 1740. Colección particular, Alicante. Imagen cortesía de Fernando Durán Subastas

Partiendo de composiciones de Murillo muy del gusto de la época en la que Martínez desarrolló su actividad profesional, como la ya citada *Virgen de la servilleta*, o la *Virgen con el Niño y San Juanito* de colección particular lisboeta, Martínez ha creado una escena de corte íntimo, que se desarrolla en un espacio que deja gran parte del fondo a cielo abierto, destacándose del lado contrario un muro con

39. Manejamos una fotografía de dicha obra en su anterior ubicación. En inventario de pinturas realizado en Carmona en 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas se menciona en la sacristía una *Virgen de Belén* que «parece Martínez». García Baeza y Martín Pradas, 2022, p. 171. Apenas distan cincuenta metros entre dicha casa nobiliaria y el que fuese colegio jesuítico de San Teodomiro. Consideramos oportuno recoger esta singular concurrencia.

40. Óleo sobre lienzo. 73 x 88 cm. Fernando Durán, Madrid, el 29 de diciembre de 2022, lote 601, como José Vergara Gimeno, 2.ª mitad del siglo XVIII.

sillares y un acanalado fuste. El carácter sacro de la escena viene reforzado por la aparición del Espíritu Santo, rodeado de cabezas de angelotes, un leve resplandor sobre la cabeza del Niño Dios, y sendas aureolas sobre las testas de María y José.

Habría que señalar el gran vínculo formal existente entre el rostro de María y la figura protagonista de la *Alegoría del Otoño* de Martínez, en colección particular madrileña (c. 1740). Asimismo, refleja influjos de la pintura cortesana, gracias al contacto de Martínez para con artistas como Jean Ranc durante el Lustró Real (1729-1733). Ya Ceán Bermúdez apuntó, a la hora de hablar de este pintor, que «cuando estuvo la corte de Felipe V en Sevilla [...] le visitaban los grandes, los caballeros y los profesores que fueron con S. M. Pero entre estos el que más frecuentaba su casa era Mr. Rang, pintor de cámara»<sup>41</sup>.

A esta cuestión habría que sumar su aparente carácter afable, señalando igualmente Ceán que «con su buen trató y amabilidad atrajo a su casa las personas más condecoradas de la ciudad». Esta cuestión fue de gran interés de cara al conocimiento de distintas colecciones particulares. Sería el caso de otra *Sagrada Familia* subastada recientemente en comercio de arte madrileño como escuela española de finales del siglo xvii, aunque realmente deba ser atribuida a Domingo Martínez, siendo obra anterior al Lustró Real (ant. 1729) [Fig. 9]<sup>42</sup>.



Figura 9. Domingo Martínez, *Sagrada Familia*, aquí atribuida, c. 1725-1730. Colección Manuel Piñanes, Madrid. Imagen cortesía de ICONO I&R Restauración

41. Ceán Bermúdez, 1800, p. 73.

42. Óleo sobre lienzo. 105 x 130 cm. Fernando Durán, Madrid, 23 julio 2020, lote 845, como «escuela española finales siglo xvii».

Nuevamente encontramos una escena de corte intimista, que acontece en el interior doméstico familiar. En la composición, de disposición apaisada, aparece María entretenida en labores de costura, mientras contempla al Niño, que, en la parte central de la escena, muestra a sus padres una pequeña cruz, con la que parece jugar, como premonición de su pasión. En el lado contrario un joven san José detiene la lectura en la que se encontraba inmerso. Participa también de la composición un angelote, que sostiene a la par la cruz, y la paloma del Espíritu Santo, en la zona superior.

En esta ocasión, compositivamente, debe presentarse la relación entre esta *Sagrada Familia* y la *Sagrada Familia del pajarillo* de Murillo<sup>43</sup>. Si bien nuevamente no se trata de una trasposición directa, refuerza dicho vínculo cuestiones como el aparecer los tres personajes en un interior prácticamente en penumbra, en los mismos lugares —aunque modificando sus posturas por lo que respecta a María y José—. En el caso del Niño, si bien en esta ocasión sostiene una cruz, y no un pajarillo, viste la misma ropa: camisa, y manto, sujetado con una cinta alrededor de la cintura.

Estilísticamente habría que relacionar el rostro de Jesús con algunos de los tipos físicos infantiles que aparecen en un dibujo atribuido a Martínez conservado en la Kunsthalle de Hamburgo<sup>44</sup>. Ello lleva a plantear la función concreta de dicho dibujo dentro del taller: posible ejercicio técnico, para ejercitar la habilidad de representar rostros infantiles, o a modo de apuntes para rostros contenidos en una obra todavía por descubrir, o no conservada. Presenta además esta pintura el interés de pertenecer a una etapa menos conocida dentro de su producción como pintor de caballete.

Caso contrario sucede con la *Sagrada Familia con San Juanito, San Joaquín y Santa Ana*, obra inédita firmada y fechada por Martínez en 1745, y conservada en una colección particular francesa [Fig. 10]<sup>45</sup>. Se trata de una obra de madurez que iconográficamente sigue la línea de otras obras suyas como la *Virgen con el Niño, San Juanito y San José* de la catedral granadina<sup>46</sup>, o la *Sagrada Familia* de colección particular realizada igualmente en la década de los cuarenta<sup>47</sup>. Tanto en esta última como en la ahora analizada, a diferencia de las presentadas en párrafos anteriores, José ocupa un segundo plano, apareciendo en medio de la oscuridad absorto en la lectura, como si nada de lo que acontece en primer plano llamase su atención.

43. Pertenecía a Miguel de Espinosa, quien en 1730 la regaló al Cardenal Molina. Valdivieso, 2010, pp. 296-297.

44. Hoffmann-Samland, 2014, p. 218.

45. Óleo sobre lienzo. 134 x 108 cm. Firmado y fechado en la esquina inferior derecha «Dominicus MRNZ FACI/ Hispal. Anno Domini/ MDCCXXXV».

46. Navarrete Prieto, 2004b.

47. Pleguezuelo, 2007, pp. 578-579.



Figura 10. Domingo Martínez, *Sagrada Familia con San Joaquín, Santa Ana y San Juan Bautista Niño*, firmada, 1745. Colección particular, Francia.  
Cortesía de Thérèse Petroff

En este sentido hay que señalar la aparición de la doble trinidad: Jesús, José y María en el plano terrenal y Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en el vertical. Más allá de la paloma, símbolo del Paráclito, que suele aparecer en este tipo de composiciones, el carácter trinitario queda reforzado por la representación del triángulo en la zona superior de la composición, de la que igualmente parece emanar luz, localizándose tres círculos concéntricos en su interior. Se trata de un elemento singular dentro de la pintura sevillana del siglo XVIII, al no ser nada habitual su representación.

La composición resalta por su estructura triangular, siendo los lados laterales los bordes del manto, de un intenso azul. María aparece a modo de matrona romana, recibiendo sobre sus piernas la gasa blanca sobre la que el Niño apoya su cuerpo, como si se tratase de un corporal empleado en la liturgia. Hay que incidir en lo extraño que resulta el que la madre parezca apretar el lugar —próximo a la boca del hijo— en el que se encontraría uno de sus pechos, como si estuviese en acto nutricional. Extrañamente, un leve velo se dispone sobre sus sienes y hombros, como queriendo ocultar el seno virginal.

En la parte inferior izquierda, en primer plano, aparece el Bautista, dirigiendo su mirada a su primo. Detrás de los protagonistas que centran la composición, en el ámbito izquierdo, surge Santa Ana, prácticamente en penumbra, igualmente atenta a su nieto<sup>48</sup>. Joaquín, en un plano más retirado, presta atención al rompimiento de gloria superior, como percibiendo el carácter sacro del asunto del que participa.

El tratamiento lumínico muestra la madurez artística de Martínez en sus últimos años de vida, destacándose la luz que parece emanar de madre e hijo, extendiéndose al resto de figuras. Con las características propias de la madurez creativa de Martínez, y los oportunos débitos de la pintura cortesana —advertibles principalmente en el ropaje mariano— la obra permite advertir ciertos atisbos del rococó, especialmente en cuanto a la introducción de una gama de colores pálidos.

## EPÍLOGO

La Hermandad de San Lucas, o «de los Pintores», de la que participaron tanto Martínez como Espinal, tuvo peso importante en la actividad profesional del momento. Más allá del cariz religioso, el alcalde que la dirigía debía vigilar a los distintos maestros y obradores con actividad artística en la ciudad, realizando visitas periódicas. Primero Martínez (1748-1749) y después Espinal (1767, 1768 y 1779) llegaron a ostentar este puesto, entre otros. Sin embargo, ya a partir de la década de los setenta la hermandad entró en periodo de decadencia, produciéndose distintos enfrentamientos entre miembros de la corporación. Finalmente, se extinguiría en el año 1784, curiosamente solo un año después de la muerte de Juan de Espinal<sup>49</sup>.

Los orígenes academicistas de Sevilla datan del año 1759, momento en el que se estableció una especie de escuela de carácter privado en la que empezaron a reunirse una serie de pintores, que con el tiempo recibirían la protección de Francisco de Bruna. En 1770, el grupo de artistas congregado profesionalmente en torno a Espinal nutrió la Real Escuela, que cinco años después llegaría a ser reconocidos de manera oficial como Escuela de Bellas Artes. No solo aquellos que querían ser artistas estaban llamados a ser alumnos de dicha institución, sino que aquella estaba abierta a todo tipo de alumnos interesados en estas cuestiones<sup>50</sup>.

48. A comparar con pintura en colección particular danesa. Valdivieso, 2010, p. 238.

49. Amores Martínez, 2013.

50. Aguilar Piñal, 1989, p. 269; Cabezas García, 2015, pp. 191-192.



Para el caso sevillano la corriente academicista no supuso la desaparición del vínculo formal para con la tradición barroca, que continuará incluso más allá del cambio de siglo. Bruna, en el discurso pronunciado en julio de 1778 indicó que la Real Escuela venía a restituir ese buen gusto que tenía Murillo en su pintura, y que se consideraba perdido en el siglo XVIII. Por ello, no debe extrañar el hecho de que el plan de estudios de aquel establecimiento estuviese basado en la copia de originales del gran maestro del siglo XVII, dejando atrás aquel sistema de aprendizaje y enseñanza del que participaron tanto Martínez como Espinal, y que en el caso de la pintura sevillana finalizaría con este último, dando paso a un nuevo sistema de formación, y, por consiguiente, a un renovado medio artístico<sup>51</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco, *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, «¡Quieren los españoles definir!» La Inmaculada Concepción y la Monarquía de España durante el siglo XVII», en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, coord. Pablo González Tornel, Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, pp. 55-73.

Amores Martínez, Francisco, «El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, 291-293, 2013, pp. 387-397.

Aranda Bernal, Ana María, «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII», *Atrio*, 6, 1993, pp. 63-98.

Cabezas García, Álvaro, *Teoría del gusto y práctica en la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Sevilla, ICAS, 2015.

Cano, Ignacio, «La Apoteosis de la Inmaculada Concepción (cat. 60)», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, El Monte, 2004, pp. 208-209.

Cañizares Japón, Ramón, «Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 730, 2019, pp. 800-809.

Carriazo, Juan de Mata, «Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 1929, pp. 157-183.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III, Madrid, Imp. de la viuda de Ibarra, 1800.

Delgado Aboza, Francisco Manuel, «La capilla de la Divina Pastora de la iglesia de Santa Marina: su enriquecimiento artístico (1716-1717)», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 535, 2003, pp. 612-614.

51. Pérez Sánchez, 1992, p. 403; Cabezas García, 2015, pp. 216 y 221.

- Escuredo, Elena, y Enrique Muñoz Nieto, «Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de la Giralda», *Archivo Español de Arte*, 377, 2022, pp. 67-80.
- Fernández López, José, «La pintura mural de Domingo Martínez», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, El Monte, 2004, pp. 56-73.
- Fernández Rojas, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.
- García Baeza, Antonio, y Antonio Martín Pradas, «Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona», *Atrio*, 28, 2022, pp. 144-173.
- García Luque, Manuel, «Inmaculada Concepción», en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, ICAS, 2017, pp. 132-135.
- Hoffmann-Samland, Jens, *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Madrid, Museo del Prado, 2014.
- Marcos Villán, Miguel Ángel, «20. La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana», en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, coord. Pablo González Tornel, Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, pp. 198-201.
- Morales y Marín, José Luis, *Pintura en España (1750-1808)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Muñoz Nieto, Enrique, «Domingo Martínez: nueva incorporación a su catálogo. Precisiones a su iconografía», *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 483-490.
- Muñoz Nieto, Enrique, «Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 55, 2020, pp. 47-54.
- Muñoz Nieto, Enrique, «Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras», *BSAA arte*, 87, 2021a, pp. 199-213.
- Muñoz Nieto, Enrique, *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021b.
- Muñoz Rubio, María del Valme, «8. Virgen con el Niño o Virgen de la Servilleta», en *Murillo y los Capuchinos de Sevilla*, ed. Virginia Marqués Ferrer, Sevilla, Consejería de Cultura, 2017, pp. 158-163.
- Navarrete Prieto, Benito, «"... El buen uso de las estampas...". Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, El Monte, 2004a, pp. 74-85.
- Navarrete Prieto, Benito, «Virgen con el Niño, San Juanito y San José», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, El Monte, 2004b, pp. 170-171.

- Pascual Chenel, Álvaro: «Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.1, 2013, pp. 57-86. <https://doi.org/10.13035/H.2013.01.01.06>.
- Perales Piqueres, Rosa María, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.
- Perales Piqueres, Rosa María, «Influencia de Murillo en las Vírgenes de Juan de Espinal», *Archivo Hispalense*, 195, 1982, pp. 123-128.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Pleguezuelo, Alfonso (ed.), *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, El Monte, 2004.
- Pleguezuelo, Alfonso, «Nuevas obras del pintor Domingo Martínez», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo del Prado / Focus-Abengoa, 2007, pp. 571-580.
- Portús, Jesús, y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- Quiles García, Fernando, *Noticias de pintura (1700-1720)*, Sevilla, Guadalquivir, 1990.
- Quiles García, Fernando, «La alargada sombra de Murillo (1617-1867)», en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, ICAS, 2017, pp. 43-73.
- Quiles García, Fernando, e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006.
- Roda Peña, José, «Una Virgen de Belén atribuida al pintor Domingo Martínez», *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 373-386.
- Roda Peña, José, «Juan de Espinal: apuntes biográficos inéditos y una aportación a su catálogo», *Laboratorio de Arte*, 32, 2020, pp. 597-606.
- Rojas-Marcos González, Jesús, «Nuevas obras de los pintores Domingo Martínez y Juan de Espinal», en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, ed. Alejandro Cañestro Donoso, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 452-469.
- Salas, Xavier de, «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *Archivo Español de Arte*, 199, 1977, pp. 253-278.
- Stratton, Suzanne, «La Inmaculada Concepción en el Arte Español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 1988, pp. 3-128.
- Soro Cañas, Salud, *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.

- Valdivieso, Enrique, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 2003.
- Valdivieso, Enrique, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, OHL, 2010.
- Valdivieso, Enrique, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Universidad de Sevilla / ICAS, 2018.