

NUEVAS OBRAS DE LOS PINTORES DOMINGO MARTÍNEZ Y JUAN DE ESPINAL

Jesús Rojas-Marcos González, *Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*
rojasmarcos@us.es

Domingo Martínez nació en Sevilla en el último cuarto del siglo XVII. Según el Conde del Águila, que lo conoció personalmente, vino al mundo en 1688. Este autor también afirma que tuvo por maestro a un tal Juan Antonio Ossorio, «pintor mediano»; y que aprendió arquitectura y perspectiva con Lucas Valdés¹. En 1714 debió contraer matrimonio con Mariana de Espinosa, con la que tuvo cuatro hijas y un varón. La primogénita, Juana, esposaría con su discípulo Juan de Espinal, al que nos referiremos más adelante. La presencia de la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio en la capital hispalense, entre 1729 y 1733, determinó su trayectoria profesional. Entonces entabló una estrecha relación artística y de amistad con el francés Jean Ranc. Los Monarcas, aconsejados por este pintor de cámara, le propusieron que se trasladara con ellos a Madrid, oferta que declinó para permanecer en su ciudad natal hasta su fallecimiento², acaecido en 1749³.

El Lustró Real propició, asimismo, una importante transformación en el estilo de Domingo Martínez. A la influencia de estirpe murillesca, propia de la escuela sevillana del momento, se sumó desde entonces el espíritu de la pintura francesa traída por los artistas foráneos cortesanos. Incluso, en sus años finales, llegó a asumir tímidamente la delicadeza y el refinamiento interpretativos del gusto rococó. Su marcada personalidad artística, definida gracias a su dominio técnico y a su amabilidad expresiva, lo convierte en el mejor pintor andaluz de la primera mitad del Setecientos. No es de extrañar, por tanto, que obtuviera los encargos de mayor envergadura, que disfrutara de un indiscutible éxito profesional y que, por ende, alcanzara en su época un merecido prestigio, como acredita el citado reconocimiento regio.

No obstante, tras su muerte, su poética tardobarroca, al discordar con el ideario neoclásico de la Academia, fue duramente denostada por los ilustrados. Ello terminó por desacreditar la justa fama de la que gozó en vida y, en consecuencia, por sumir poco a poco su obra en un profundo desconocimiento. Por fortuna, las investigaciones realizadas desde hace algo más de cuatro décadas han ido revirtiendo esa situación. Tales estudios han per-

¹ CARRIAZO, Juan de Mata, «Correspondencia de D. Antonio Ponz, con el Conde del Águila», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), V (1929), p. 181.

² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, III, pp. 73-74.

³ SORO CAÑAS, Salud, *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982, p. 25.

mitido reconstruir su figura y conformar su ingente e irregular catálogo, ya que a veces se constata en él una notoria participación de su concurrido taller. Merecen especial mención, al respecto, la primera monografía sobre el artista, publicada en 1982⁴; y la primera exposición monográfica acerca de tan relevante pintor sevillano, que tuvo lugar en 2004⁵.

Pues bien, la pintura inédita que presentamos en este trabajo, firmada por Domingo Martínez, incrementa su ya de por sí copiosa producción. Se trata de un óleo sobre lienzo de formato rectangular, en buen estado de conservación, que ha sido entelado e intervenido hace poco tiempo. Sus medidas son 185 x 124 cm. Se custodia en una colección privada de Sevilla. En él se representa *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús* [ILUSTRACIÓN 1]. El episodio es narrado por la propia monja abulense (1515-1582), doctora de la Iglesia y reformadora del Carmelo. De hecho, expresa la gracia espiritual recibida para la reforma de la Orden en los meses que preceden a la fundación de su primer convento, en 1562, dedicado a San José en Ávila.

En concreto, interpreta con ciertas licencias la visión que tuvo el 15 de agosto de 1561, día de la Asunción, en el monasterio dominico de Santo Tomás de la referida urbe castellana. Le vino un «arrobamiento tan grande –dice en el *Libro de la vida*–, que casi me sacó de mí». Entonces se sentó y le pareció ser vestida con una ropa de gran blancura y claridad. Al principio no supo quién se la imponía. Después vio «a nuestra Señora hacia el lado derecho, y a mi padre San Josef al izquierdo», que le endosaban tal indumento, dándole a entender que ya estaba limpia de sus pecados. Luego, con enorme deleite y gloria, tuvo la impresión de que la Virgen le asía de las manos y le dijo:

«que le daba mucho contento en servir al glorioso San Josef, que creyese que lo que pretendía del monesterio se haría [...]; que no temiese habría quiebra en esto jamás [...], porque ellos nos guardarían y que ya su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Parecíame haberme echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar»⁶.

Tan prodigioso pasaje autobiográfico es un tema esencial en la iconografía teresiana y, junto a la *Transverberación*, uno de los más difundidos por toda Europa, especialmente entre los pintores italianos. Suele estar presente en los conventos de carmelitas descalzos, ya que se consideraba el comienzo de la reforma de la Orden bajo la protección del Santo Patriarca. Los innumerables ejemplares conocidos ofrecen diversas variantes. Por lo general, es la Virgen quien impone el collar, mientras su casto esposo cubre a la santa con la prenda. Una de las primeras interpretaciones la pintó, en 1612, Felipe Diricksen, en un lienzo del Se-

⁴ SORO CAÑAS, Salud, *Domingo...*, p. 11.

⁵ Domingo Martínez en la estela de Murillo, Sevilla, Fundación El Monte, 2004.

⁶ SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984 (5.ª ed.), XXXIII, 14, pp. 399-400.

minario Conciliar de Santa Ana de Tudela, en Navarra. Al año siguiente apareció este asunto en la *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, editada en Amberes con grabados de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Se iniciaba así una serie de estampas sobre el particular que continuarían imprimiéndose en los años en que vivió Domingo Martínez⁷.

Sin embargo, dicho asunto fue poco practicado en la escuela pictórica sevillana. Curiosamente, el maestro que nos ocupa realizó, en 1743, una versión para el rico mercader Manuel Rivero, natural de Ayamonte (1697-1780). Ese óleo sobre lienzo (132 x 105 cm), atesorado hoy en Alicante por sus descendientes, se alberga en un espléndido marco tallado por José Fernando de Medinilla. El mecenas lo encargó para que cada 15 de octubre, día de la santa, presidiera el retablo mayor de la parroquial ayamontina de Ntra. Sra. de las Angustias durante las celebraciones de una misión, costeada también por el acaudalado comerciante. El pintor dispuso en diagonal las cuatro figuras que protagonizan la escena: Teresa de Jesús, la Virgen, Cristo y san José, materializadas con un exquisito tratamiento cromático⁸.

En la obra que damos a conocer, Domingo Martínez ejecuta una versión distinta, de mayor complejidad formal y profundidad teológica. Sigue una composición en aspa o quiasmo, típicamente barroca, al cruzarse en forma de X las líneas que describen las cinco figuras principales del cuadro. La Virgen, al quedar en el centro, no sólo divide el esquema compositivo en dos registros, sino que se manifiesta así, plásticamente, como *Decor et Regina Carmeli*, es decir, como “Hermosura y Reina del Carmelo”. María, sedente, viste el hábito carmelita, compuesto por sayal y escapulario marrón, y capa o manto blanco, colores que simbolizan la humildad y la castidad, respectivamente⁹. A esta última prenda le sirve de broche un escudo de la Orden. Su cabeza, aureolada con nimbo circular, está rodeada por doce estrellas, signos apocalípticos que aluden al honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus¹⁰. La cabellera rubiácea, peinada con raya al centro, enmarca su bello y delicado rostro oval, avivado por el rubor de sus mejillas. En su expresión dulce, introspectiva y concentrada conmueve el candor de su mirada baja [ILUSTRACIÓN 2].

A sus plantas, un ángel niño sostiene un ramo de azucenas, símbolo de la pureza de la Virgen como «lirio entre espinas» (Cant 2,2); y el escapulario carmelitano, el gran privilegio de esta institución de vida consagrada. En efecto, una piadosa tradición dice que María

⁷ Cf. PINILLA MARTÍN, María José, *Imagen e imágenes de santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700. Origen, evolución y clasificación de su iconografía*, Ávila, Diputación de Ávila, 2015, pp. 271-273.

⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 245-249, fig. 88.

⁹ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), pp. 96 y 510.

¹⁰ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «*Sine labe concepta*: María Inmaculada, la gran devoción franciscana en el arte de Huelva y La Rábida», en *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Excma. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, III, 2015, p. 113.

se lo entregó a san Simón Stock el 16 de julio de 1250, prometiéndole que se salvarían quienes fallecieran llevando este hábito¹¹. De ahí que en las representaciones de esta advocación, la Señora lo porte en la mano derecha. Por el contrario, en la pintura que catalogamos, sujeta en la izquierda un áureo cetro real, como dispensadora de todas las gracias; y con la diestra le impone a Teresa de Jesús, arrodillada en ese lado del registro inferior, un rico collar de eslabones dorados, del que pende una afiligranada cruz con el monograma de Cristo [ILUSTRACIÓN 3].

La santa luce el consabido hábito de las carmelitas descalzas, pero incluyendo la preceptiva toca blanca cubierta por el velo negro, que es signo de modestia y renuncia al mundo¹². Con los ojos vueltos hacia lo alto, recibe en arrobada actitud tan extraordinaria presea, que abraza con intensa emoción al cruzar las manos sobre el pecho. A sus espaldas están los santos Ana y Joaquín, padres de la Virgen, cuya presencia subraya la concepción inmaculada de la Madre de Dios. Frente a Teresa de Ávila, haciendo *pendant*, se coloca san José, también genuflexo [ILUSTRACIÓN 4]. El padre nutricio de Jesús, efigiado en su plenitud gloriosa, lleva túnica talar azul y manto terciado amarillo mostaza. La vara florida que tiene consigo remite, sin más, a su celestial elección como casto esposo de María. La diestra, en cambio, reposa sobre el pecho en un gesto de sentida aceptación. La mística abulense lo tomó como abogado, protector de la reforma y santo patrón, circunstancia que supuso un paso decisivo en la promoción del culto josefino y en el desarrollo de su figuración plástica a partir del siglo XVI¹³.

La Santísima Trinidad preside el registro superior de la composición. El Padre Eterno, sedente, viste alba y capa pluvial. Presenta rasgos de venerable ancianidad, con barba y cabellos canos; y aspecto patriarcal. En la mano izquierda tiene el globo terráqueo con la cruz, símbolo de su soberanía espiritual. El Hijo, sentado a la derecha del Padre, aparece barbado, en el esplendor de su madurez y mostrando las llagas de su pasión y muerte. El tono rosáceo de la vestimenta alude a su resurrección, de la cual es signo inequívoco el madero victorioso y redentor que apoya en su hombro izquierdo. Entre el Padre y el Hijo revolotea en lo alto el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma. Se sitúa en el vértice superior del triángulo que dibujan los tres personajes. De este modo, la Trinidad Beatísima, tres personas distintas y un solo Dios verdadero (Mt 28,19), corona a la Virgen como Reina y Señora de todo lo Creado, concediéndole así el triunfo definitivo y la bienaventuranza eterna.

En el conjunto, el riguroso y simétrico esquema compositivo combina rítmicamente el formato en aspa o quiasmo con el romboidal o losange, signo de feminidad y vida, símbolo de los contactos entre el cielo y la tierra, y entre el mundo superior e inferior¹⁴. Todo ello no

¹¹ HERRERA ORIA, Ángel (dir.), *Verbum Vitae. La palabra de Cristo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, X, 1955, pp. 455-456.

¹² FERGUSON, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 235.

¹³ HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, II, pp. 35-36 y 242.

¹⁴ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder Editorial, 1986, p. 891.

impide que la serena gravedad que se respira en las alturas contraste con la palpitante vibración sentimental de la zona opuesta. En ambos registros, la escena acontece en un espacio ingravido y etéreo, cuyas vaporosas nubes tiñen de azul grisáceo el total resultante. Las nubes acentúan la teofanía y, al par, conducen a los elegidos hacia la felicidad perenne del Reino de Dios. Por ellas revolotean grupos de dos o tres querubines en variadas y caprichosas poses, exteriorizando su alegría infantil. Estas figuras celestes, puente entre el Altísimo y la humanidad, manifiestan la divinidad del Todopoderoso y lo adoran en perpetuidad. En este caso, al ser doce, cifra favorita del simbolismo cristiano, recuerdan al Sagrado Colegio Apostólico¹⁵.

Los ángeles y los querubes suelen animar, con sus vuelos en ronda aérea, gran parte de la producción religiosa de Domingo Martínez. Algunos miran al espectador para implicarlo en la acción, como ocurre en esta obra con dos de los cuatro que sobrevuelan el borde inferior del cuadro [ILUSTRACIÓN 5]. Precisamente, junto al dúo que se ubica en el ángulo inferior izquierdo, en el extremo del lienzo, se halla la típica firma latina del pintor, algo perdida, que parece decir: «*D[omin]icus Manez P[in]sit.*». Además de esta rúbrica, confirma su autoría el propio estilo de la tela, que se adscribe a la poética del artista en su etapa de madurez. Baste citar la claridad compositiva, el acertado dibujo, sobre todo en el detallismo descriptivo del cetro y la corona de orfebrería; el dominio de la paleta cromática o la fisonomía de los personajes, en especial las finas facciones de la Virgen y la característica tipología de los rostros infantiles.

Sin ir más lejos, el modelo del ángel niño con las azucenas y el escapulario se repite en otras pinturas de Martínez de segura atribución. Por lo general, se apoya sobre una nube, inclina el torso hacia un lado, adelanta en escorzo una de sus piernas y, al abrir los brazos, describe una marcada línea diagonal, pudiendo sujetar algún atributo. Con esa postura y gestos se identifican varios mensajeros alados en su obra [ILUSTRACIÓN 6]. En posición inversa se encuentra el ángel con el Crucificado y el rosario de *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*, del Palacio Real de Madrid; y en total afinidad con el que comentamos se hallan el que sostiene la rama y el libro en la *Apoteosis de la Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Sevilla; el del ángulo inferior derecho del *Niño Jesús eucarístico y pasionario*, de la portezuela del sagrario de un retablo de la iglesia de San Mateo en Baños de la Encina (Jaén); y el que se aferra a la punta de la luna en la *Inmaculada* del convento de las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén)¹⁶.

El interés de nuestro lienzo, de notable calidad, se acrecienta si tenemos en cuenta que en el catálogo conocido de Domingo Martínez no había hasta la fecha, que sepamos, ninguna pintura que representara a la Virgen del Carmen. A este valor temático se añade la originalidad en la plasmación del trance de Teresa de Jesús. El esquema netamente maricéntrico pone de relieve el papel desempeñado por la Virgen en la vida y obra de la reformadora carmelita, no sólo en el aspecto devocional, sino en el de su constante protección como

¹⁵ FERGUSON, George, *Signos...*, p. 225.

¹⁶ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, «Pinturas inéditas de Domingo Martínez en las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén)», *Miriam* (Sevilla), 336 (2004), pp. 186-191.

Madre y compañera de camino de la célebre santa andariega. Para ello, es probable que el artista siguiera instrucciones del anónimo comitente y que, para crear la composición y sus elementos, se valiera de algún grabado, como acostumbraba a utilizar.

Sea como fuere, no hay que olvidar que Domingo Martínez, además de poseer una admirable capacidad de trabajo, «fue hombre mui estudioso», como apunta el Conde del Águila¹⁷. Ni tampoco, que en el inventario de los bienes tras su óbito se registran, entre el considerable volumen de pinturas, dibujos, estampas, etc., al menos cuatro piezas de iconografía teresiana (dos de ellas adscritas a Valdés) y un libro «de mas de a folio de la vida de Santa Theresa»¹⁸. En cualquier caso, el feliz hallazgo del lienzo estudiado nos permite añadir un digno ejemplar al variado y numeroso quehacer plástico del gran maestro de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVIII.

En la segunda cincuentena del Setecientos, la figura dominante de la pintura hispalense fue Juan de Espinal. Nació en Sevilla en 1714. Aprendió los rudimentos del oficio con su padre, Gregorio Espinal, para perfeccionar su arte, después, con Domingo Martínez. Fue su discípulo, luego su colaborador y, desde 1734, su yerno, al casar con su hija Juana. El fallecimiento del maestro en 1749 le permitió heredar el taller y la clientela. Este hecho, unido a su indiscutible talento, catapultó la trayectoria del pintor. Comenzó entonces a protagonizar las principales actividades artísticas promovidas en la ciudad. Trabajó al servicio del Ayuntamiento y de los cardenales Solís y Delgado y Venegas, así como para los más importantes templos y conventos de la urbe. Se sabe que estuvo en Madrid en los meses finales de 1777. Sus inquietudes le condujeron a impulsar la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, donde ejerció la docencia y la dirección de la sección de Pintura desde 1775 hasta su muerte en 1783¹⁹.

Ceán Bermúdez, que fue alumno de Espinal en el referido centro docente, afirma que era, en Sevilla, «el pintor de más genio, de más instrucción artística y el más determinado en la práctica». No obstante, el tratadista sostiene que su «flojedad natural y los malos principios que tuvo en la escuela de su maestro» le impidieron ser el mejor que habría tenido la capital hispalense después de Murillo. Lamenta que no hubiese viajado a Madrid en su juventud, pues hubiera logrado lo que se esperaba de sus inmejorables dotes. Aun así, considera el ilustrado que pintó «con valentía de pincel, y con un estilo original que no pudo haber tomado de ninguno de los que le precedieron en este siglo en la Andalucía»²⁰.

¹⁷ CARRIAZO, Juan de Mata, «Correspondencia...», p. 181.

¹⁸ ARANDA BERNAL, Ana, «Apéndice documental», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 135-136, 143 y 150.

¹⁹ PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pp. 19-34.

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, II, pp. 32-33.

Efectivamente, su elegante y vitalista estilo, influido por el gusto cortesano de la época, superó las maneras de Murillo y reflejó el refinado espíritu del Rococó. En sus obras, de movidas y escenográficas composiciones, se observa un dibujo suelto, que se enriquece con una acertada sinfonía cromática, aplicada con gran agilidad y ligereza de trazo. Su poética ya estaba definida cuando en 1760, momento en que alcanza su plena madurez, entregó al Ayuntamiento el magnífico cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, encargado el año anterior. Además, al final de sus días, pese a la progresiva pérdida de clientes, mantuvo su personalidad artística, no plegándose al Neoclasicismo imperante defendido y difundido por los académicos²¹.

Todo lo expuesto líneas atrás sirve de introito a la segunda obra que estudiamos [ILUSTRACIÓN 7]. Se trata de un grabado que reproduce la pintura de *Ntra. Sra. de Belén* del convento de San Antonio de Padua en Sevilla, cuyo dibujo, realizado en 1752, vinculamos ahora por vez primera con el pintor Juan de Espinal²². El ejemplar que publicamos, custodiado en una colección privada de la ciudad de la Giralda, es de papel verjurado de formato rectangular, con unas medidas de 250 x 174 mm. Sobre él se estampó una plancha de cobre de 165 x 125 mm, tallada en dulce, con la que se imprimió en tinta negra la imagen que nos atañe. La autoría de nuestro artista queda probada con la firma latina que figura en el ángulo inferior izquierdo: «*I.^s Espinal del.¹»*; y la del grabador, con la rúbrica del lado contrario, localizada en Madrid y datada en la citada fecha: «*I.^s ā Palom^o Sculp. M^{ti} ā 1752*».

Este último no es otro que Juan Bernabé Palomino, hijo del platero Matías Palomino, que vino al mundo en Córdoba en 1692. Se formó en el manejo del buril copiando e imitando estampas de los mejores autores extranjeros. Fue llevado a Madrid por su tío, el pintor y escritor Antonio Palomino, quien enriqueció su formación y para el que grabó las láminas del tomo segundo de su famoso *Museo pictórico*. Colaboró con imprentas y libreros, dedicándose también a la estampa de devoción y a la reproducción de retratos y pinturas, como la que nos incumbe. Casualmente, en ese año de 1752 fue nombrado Director de grabado en dulce de la Real Academia de San Fernando, cargo que desempeñó hasta su óbito en 1777; y en 1753, Carlos III lo designó Grabador de Cámara e Individuo de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia²³.

Sendos artistas, Espinal y Palomino, elaboran la obra que nos concierne. En la parte inferior hay una jugosa cartela, cuyo sinuoso y asimétrico contorno lo conforman profusos adornos de rocalla y hojarasca carnosos. En su interior encierra la siguiente leyenda, que iden-

²¹ PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan...*, pp. 37-43.

²² También por primera vez, en este trabajo analizamos en profundidad la obra, que ya fue citada en PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, II, 1982, p. 343, n.º 57; y reproducida en MORENO GARRIDO, Antonio G., *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 164-165, n.º 229.

²³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, IV, pp. 27-29.

tifica con precisión el simulacro mariano: «Verdad.⁹ Retrato de la milag.⁸ / Imagen de N. S. de Belen, que se venera / en el atrio del Conv.¹⁰ de S.ⁿ Ant.⁹ de Sevilla.» Encima se dispone un marco rectangular, decorado en las esquinas y en el centro del lado superior con similares elementos ornamentales a los de la tarjeta. Tan elegante moldura sirve para acoger, con singular prestancia, a la mencionada efigie sagrada.

Dentro del grupo iconográfico de la *Mater Amabilis* o *Eleousa*, el título de Belén se asocia al modelo de la Virgen de la Leche, en el que Jesús es amamantado en brazos de su Madre. En esta escena, el asunto se insinúa al coger el Niño el borde del escote materno. Este tema, de justificada trascendencia y popular devoción, fue muy apreciado desde tiempos apostólicos. Primero, por el rico simbolismo de la leche, alimento espiritual de los neófitos, que la recibían mezclada con miel inmediatamente después de la comunión. De ahí que pasara a ser un claro símbolo eucarístico. Además, la leche de María, por su blancura, es signo de su pureza y virginidad. Y segundo, porque la representación de la Virgen lactante subraya su maternidad divina. María contribuye así a la obra redentora de su Hijo, alimentando a la futura víctima del sacrificio en el Calvario²⁴.

El grupo materno-filial de nuestro grabado emerge sobre un fondo neutro. La silueta de la Virgen, de medio cuerpo, compone un claro esquema piramidal. Su anatomía se presiente entre los voluminosos efectos de drapeado de la túnica y el manto. De ese modo, la luz, que ilumina toda la estampa desde el lado izquierdo, crea sugestivos claroscuros en los pliegues de la indumentaria. La toca deja ver su ondulada cabellera, peinada con raya al centro, que cae morosamente sobre sus hombros. Rodean su testa, aureolada con esplendente nimbo circular, doce rutilantes estrellas, alusivas a la Mujer apocalíptica (Ap 12,1). María sujeta con entrañable dulzura al pequeño Jesús, cuya camisita le deja al descubierto el brazo izquierdo y parte del torso, tan del gusto dieciochesco.

El divino Infante, de cuerpo entero, se alza sobre un podio o pilar, sostén de la divinidad. Al reclinar la rodilla derecha en un almohadón, exornado con borlones en sus esquinas, se resalta que su realeza «no es de este mundo» (Jn 18,36). Apoya la diestra en el pecho de su Madre, mientras sostiene con ambas manos un rosario. Dicho atributo es el medio a través del cual pueden los fieles alcanzar el favor de la Virgen, pues en él se sintetizan los acontecimientos más importantes de la Redención, contemplados desde la óptica mariana²⁵. Así, María y Jesús, entre quienes aflora un profundo sentimiento de amor materno-filial, invitan con su mirada a los devotos a participar de su intimista y gozosa comunicación. El leve giro de sus cabezas, ligeramente inclinadas en direcciones divergentes, le infunde a sus afables expresiones una grácil ternura. Por ello, pese a la hermosa advocación de Belén, esta efigie alude más que al modelo de la *Virgo Lactans* o *Galaktotrophousa*, al de la *Glykophilousa*, la «dulce amante».

²⁴ TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1947, pp. 457-461.

²⁵ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «La Virgen del Rosario de Benacazón. Historia, arte y devoción popular», en *Rosario. 75 años contigo. Benacazón*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014, p. 12.

No es de extrañar, pues, que tan encantadora imagen se difundiera con facilidad en el sur de la Península Ibérica. En Sevilla, una amplia nómina de esculturas, relieves y pinturas de dicho título se reparten por distintos templos de la ciudad. De las obras del periodo barroco es digno de encomio el lienzo que pintó Alonso Cano hacia 1635-1638 (91 x 71 cm)²⁶, que preside su propia capilla en la Catedral hispalense, del que existen numerosas copias. Entre los franciscanos, que siempre le han profesado una especial devoción a la Virgen de Belén, se sabe cómo era la venerada en el convento Casa Grande de San Francisco²⁷, grabada por Francisco Gordillo en 1763²⁸.

Sabido es también que la pintura reproducida en nuestra estampa recibía culto en el atrio del convento sevillano de San Antonio de Padua. La comunidad de franciscanos observantes, perteneciente a la Provincia de Ntra. Sra. de los Ángeles, tomó posesión del cenobio en 1601. Está ubicado en el barrio de San Lorenzo, en la actual calle San Vicente. Su función primordial era servir de enfermería a los religiosos de varios conventos de la Orden. Las sucesivas ampliaciones del edificio terminaron en mayo de 1739. Justo en ese año se acometieron las obras del compás²⁹, hoy inexistente, donde estuvo la pintura de *Ntra. Sra. de Belén*. Se entraba en él a través del acceso principal del recinto conventual. El tramo que corría paralelo al muro de la epístola de la iglesia tenía un espacioso pórtico, formado por arcos de medio punto sobre columnas de mármol rojo³⁰. En 1844, González de León especificaba sobre el particular:

«En este porche, y frente á la puerta principal del templo, había un altar con puertas, en que se veneraba una pintura de Nra. Sra. de Belén, de excelente pincel»³¹.

²⁶ WETHEY, Harold E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 127-128, n.º 43.

²⁷ En 1897, Fr. Atanasio López de Vicuña, padre guardián del convento de San Buenaventura, cita una pintura de la *Virgen de Belén* en la iglesia de ese cenobio sevillano, procedente del de San Francisco, dada por perdida (CASTILLO UTRILLA, María José del, «La Iglesia y el Colegio de San Buenaventura de Sevilla en el s. XIX», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 1 (1988), pp. 186 y 190).

²⁸ Reproducida en VÁZQUEZ SOTO, José María, *El santoral sevillano en los grabados de estampas*, Sevilla, 1984, lám. 82.

²⁹ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, «El convento de San Antonio de Padua, de Sevilla. (Nueve ilustraciones fuera de texto)», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), XX n.º 63 (1954), pp. 9-10 y 20-22; y CENTENO CARNERO, Gloria, «El convento franciscano de San Antonio de Padua de Sevilla», en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, CajaSur. Obra Social y Cultural, 1999, p. 35.

³⁰ Dos fotografías de la entrada y la columnata del compás se reproducen en VILLACAMPA, Carlos G., *El Convento de San Antonio de Padua, de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de San Antonio, 1935, pp. 8 y 10.

³¹ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, I, p. 178.

No se han encontrado posteriores referencias a esta pieza, dada hoy por desaparecida³². El citado escritor decimonónico, aunque la valora de manera muy positiva, nada añade acerca de su estilo, cronología o posible autor³³. Es lógico suponer que corresponda a los años en que se construyó el compás, momentos en que el panorama pictórico sevillano era dominado por el maestro de Juan de Espinal, el ya citado Domingo Martínez, a quien podría adscribirse la pintura. Así parece probarlo este modelo de la Virgen Madre, de sensibilidad claramente murillesca, al que aludiremos de inmediato. Apoya tal hipótesis la frecuencia con la que dicho artista interpretó este tema, cuya predilección revelan las dieciséis obras con esta advocación mencionadas en el inventario de sus bienes³⁴.

Es de suponer que Espinal, con su facilidad de dibujo, se debió atener a la pintura original con absoluta fidelidad. Por su parte, Palomino empleó el buril en la matriz de cobre con gran virtuosismo. La fina gama de trazos, acometidos con limpieza, enriquece las tonalidades y potencia, al unísono, los efectos de sombreado. Acertado es el tratamiento lumínico general, así como la pormenorizada tarea de traducir los plegados de la indumentaria. El conjunto, en definitiva, resulta totalmente armonioso, al combinar con sumo gusto la delicadeza expresiva del grupo materno-filial con el preciosismo del marco que lo contiene.

En cuanto al modelo de esta Virgen con el Niño, su relación con algunas obras recientemente atribuidas a Domingo Martínez permitiría adscribir al mismo artista la desaparecida pintura del convento de San Antonio. Entre ellas, encontramos similitudes con el dibujo a lápiz negro de la Kunsthalle de Hamburgo (143 x 132 mm)³⁵, sobre todo en la disposición de la figura mariana [ILUSTRACIÓN 8]. Sin embargo, la identificación plena se produce al compararlo con el óleo sobre lienzo que representa asimismo a *Ntra. Sra. de Belén* (109 x 77 cm), conservado en una colección privada de Madrid, que se ha datado en fechas próximas a la década de 1730³⁶ [ILUSTRACIÓN 9]. Las únicas diferencias visibles son las omisiones del rosario en manos del pequeño Jesús y del nimbo y las estrellas en torno a la cabeza de María.

³² FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregonos, menores y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009, p. 151.

³³ Curiosamente, en las páginas que dedica al convento de San Antonio no hace referencia a pintura alguna de Alonso Cano. Sin embargo, al mencionar las obras que de este pintor se han perdido o extraviado en Sevilla, reseña una en este cenobio (GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia...*, I, p. 275).

³⁴ ARANDA BERNAL, Ana, «Apéndice...», pp. 133, 134-136 (de las cuatro referidas en la p. 134, una dice ser de Clemente de Torres), 139 y 141-144.

³⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Dibujos de Domingo Martínez», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004, p. 42, fig. 2.4.

³⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, «Nuevas obras del pintor Domingo Martínez», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado y Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 571-572, fig. 1. Agradecemos al Dr. Alfonso Pleguezuelo Hernández su amabilidad al facilitarnos la reproducción fotográfica de la obra.

Esta versión pictórica madrileña debe ser, por consiguiente, muy fiel a la pintura que en origen se exponía en el atrio del cenobio franciscano hispalense. Recordemos que Espinal la dibujó en 1752, tres años después de la muerte de Martínez, cuando su estilo aún se asemejaba en extremo al de su maestro. Son los momentos en que, como refiere Ceán Bermúdez, «quedó heredero de su copioso estudio de dibuxos, modelos y estampas, único caudal de su invención, en el que hallaba el pronto despacho de sus obras»³⁷. De ahí estriba la dificultad de atribuir a uno u otro artista ciertas obras fechables en los comedios del Setecientos.

Entre las que corresponden a este modelo de *Ntra. Sra. de Belén* citamos, en Sevilla, dos óleos sobre lienzo. El primero (90 x 67 cm), de mayor calidad, se ubica en la iglesia del exconvento de agustinas de Ntra. Sra. de la Paz [ILUSTRACIÓN 10]. Preside el retablo del brazo del crucero del lado del evangelio. Presenta la particularidad de incluir dos coronas argéneas de orfebrería, superpuestas sobre las cabezas de Madre e Hijo; y tres querubines en los ángulos superiores, dos en el derecho y uno en el izquierdo. A fines del Ochocientos, Gestoso juzgó la pintura como «de regular mérito»³⁸. En la pasada centuria ya se fechó en el siglo XVIII³⁹ y se vinculó con los tipos empleados por Juan de Espinal⁴⁰. Hace unos años fue adscrita a la última etapa de Domingo Martínez o, tal vez, a la primera de su discípulo y yerno⁴¹. En la actualidad se considera obra de Martínez de la década de 1740, sabiéndose que fue recibida en el cenobio el 29 de diciembre de 1769⁴².

El segundo óleo sobre lienzo (85 x 65 cm) se conserva en la Sala de Visita del Hospital del Pozo Santo [ILUSTRACIÓN 11]. Es un ejemplo de la difusión de este modelo iconográfico en el sur peninsular, guardado de nuevo en una comunidad franciscana. Con limitados recursos técnicos, su anónimo autor calca el prototipo anterior sin los aditamentos, es decir, excluyendo las coronas de orfebrería y los querubines. Ambos cuadros presentan leves distinguos respecto a la desaparecida pintura del compás del convento de San Antonio y a la de colección particular madrileña. Hacemos alusión a la colocación del pilar, situado ahora a la derecha del espectador; a la separación de las manos de la Virgen, pues la izquierda recoge la indumentaria del Niño; y, precisamente, a la disposición de la vestimenta del divino Infante, que en este caso le deja el torso completamente desnudo.

³⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario...*, II, p. 32.

³⁸ GESTOSO, José, *Sevilla Monumental y Artística*, III, 1892, Sevilla, Publicación del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, p. 311.

³⁹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Fco. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín Fco., *Iglesias de Sevilla*, Madrid, Editorial El Avapiés, 1994, p. 288.

⁴⁰ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1997, pp. 73-74, fig. 64.

⁴¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, «Nuevas...», p. 571.

⁴² RODA PEÑA, José, «Una *Virgen de Belén* atribuida al pintor Domingo Martínez», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 31 (2019), (en prensa).

Ponemos punto final al estudio congratulándonos de poder sumar la realización de una obra más al catálogo de Espinal, gracias a este grabado firmado y fechado. Y de hacerlo en una faceta novedosa en la trayectoria profesional del pintor. Hasta el momento, es el primer ejemplo, de indiscutible autoría, donde se aprecian sus dotes de copista, revelándose como un excelente dibujante. Además, se trata de la imagen de una pintura perdida, ejecutada probablemente por su maestro Domingo Martínez, razón por la que la estampa se convierte también en un interesante testimonio histórico-artístico. El hecho de que esté datada en 1752 resulta de singular relevancia, pues es la fecha más antigua que figura entre sus trabajos conocidos⁴³. Asimismo, supone un dato de enorme interés en su biografía, ya que constata la temprana relación del pintor con el ambiente académico de Madrid, que en años posteriores intensificará al intentar restaurar la extinguida academia sevillana de Bellas Artes.

Incluso, esta obra nos permite estrechar los vínculos de Juan de Espinal con el convento de San Antonio de Padua. En 1734, cuando desposó a la hija de Martínez, tenía su domicilio en la antigua calle Calderería –hoy Teodosio–, muy cerca del recinto franciscano, donde seguía viviendo en 1760. En 1752, como sabemos, dibujó para su difusión en estampas la pintura de *Ntra. Sra. de Belén* del atrio conventual. Y para el claustro principal pintó una serie de cuadros sobre la vida del santo titular⁴⁴. González de León dice que algunos «eran buenos y bien dibujados, y otros más endeables»; y que fueron llevados al Museo Provincial⁴⁵. Por desgracia, se ignora su paradero, puesto que nunca han sido reseñados en la pinacoteca sevillana. Por último, no deja de ser curiosa la afirmación de ciertos autores, sin duda infundada, de que al final de sus días Espinal padeció miseria, viéndose obligado a acudir al cenobio para pedir alimento⁴⁶.

⁴³Hace tiempo que fue desmentida la antigua atribución a Espinal de los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza del Ayuntamiento de Sevilla, que pueden fecharse en 1747 (FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014, pp. 63-65). Por otro lado, consta documentalmente que, entre 1749 y 1751, pintó una serie de diez lienzos para el mencionado mercader ayamontino Manuel Rivero. Sin embargo, entre los seis conservados no se ha encontrado, a falta de un análisis en profundidad, inclusión de fecha alguna (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Manuel...*, pp. 141-147).

⁴⁴ESPINOSA Y CÁRCEL, Antonio María, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía... formados por don Diego Ortiz de Zúñiga... ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Cárzel*, Madrid, Imprenta Real, 1796, V, p. 55, nota 1.

⁴⁵GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia...*, I, p. 179.

⁴⁶PERALES PIQUERES, Rosa María, *Juan...*, pp. 22, 27-28 y 113.



ILUSTRACIÓN 1. Domingo Martínez. *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús*. Sevilla. Colección particular.



ILUSTRACIÓN 2. Detalle del rostro de la Virgen.



ILUSTRACIÓN 3. Detalle de la figura de santa Teresa de Jesús.



ILUSTRACIÓN 4. Detalle de la figura de san José.



ILUSTRACIÓN 5. Detalle de los querubines del ángulo inferior derecho.



ILUSTRACIÓN 6. Detalle de los ángeles de las siguientes pinturas de Domingo Martínez, de izquierda a derecha: *La Virgen del Carmen imponiendo el collar a santa Teresa de Jesús*, colección particular de Sevilla; *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*, Palacio Real de Madrid; *Niño Jesús eucarístico y pasionario*, iglesia de San Mateo de Baños de la Encina (Jaén); e *Inmaculada Concepción*, convento de las Carmelitas Descalzas de Baeza (Jaén).



ILUSTRACIÓN 8. Domingo Martínez (atrib.). *Virgen con el Niño*. Hamburgo. Kunsthalle.



ILUSTRACIÓN 7. Juan de Espinal (dibujo) y Juan Bernabé Palomino (grabado). Ntra. Sra. de Belén del atrio del convento de San Antonio de Padua en Sevilla. 1752. Sevilla. Colección particular.



ILUSTRACIÓN 9. Domingo Martínez (atrib.). *Ntra. Sra. de Belén*. Madrid. Colección particular.



ILUSTRACIÓN 10. Domingo Martínez (atrib.). *Ntra. Sra. de Belén*. Sevilla. Iglesia del exconvento de Ntra. Sra. de la Paz.



ILUSTRACIÓN 11. *Ntra. Sra. de Belén*. Sevilla. Hospital del Pozo Santo. Sala de Visita.