

PRETENDER SER LO QUE FUE: DOMINGO MARTÍNEZ Y LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA GIRALDA*

ELENA ESCUREDO¹
Universidad de Sevilla

ENRIQUE MUÑOZ NIETO²
Universidad de Sevilla

En el siglo XVIII, la decoración mural que Luis de Vargas (1566) había realizado en los arcos ciegos de la Giralda y en los medios punto de su cara norte debía encontrarse en un mal estado de conservación. Es por ello que el Cabildo catedralicio mostró una clara intención de retocarla, intentando paliar los estragos del paso del tiempo y de la climatología. Son diversos los autos capitulares que dejan constancia de la voluntad de devolver el esplendor a la torre. Consideradas las distintas posibilidades de intervención, sería el pintor Domingo Martínez el designado para mejorar los frescos antes de que se perdieran para siempre, algo que, sin embargo, ocurriría décadas más tarde.

Palabras clave: Sevilla; Giralda; Luis de Vargas; Domingo Martínez; pintura mural.

DESIRING TO BE WHAT IT WAS:

DOMINGO MARTÍNEZ AND THE RESTORATION OF THE GIRALDA'S PAINTED MURALS

In the 18th century, the mural decoration that Luis de Vargas had made (1566) on the blind arches of the Giralda and on its northern face were found in a poor state of conservation. Accordingly, the Cathedral Council demonstrated its clear intent to restore them in an attempt to alleviate the ravages of time and the elements. There are diverse Council proceedings, which provide evidence of their desire to bring the tower back to its splendor. Having considered the various possibilities of intervention, it would be the painter, Domingo Martínez, who was selected to improve the frescoes before they were lost forever, which, nevertheless, would happen decades later.

Key words: Seville; Giralda; Luis de Vargas; Domingo Martínez; mural painting.

Cómo citar este artículo / Citation: Escuredo, Elena/Muñoz Nieto, Enrique (2022): "Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de La Giralda". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 377, Madrid, pp. 67-80. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.04>

* El orden de firma de los autores responde a cuestiones alfabéticas. Por lo que respecta al segundo, su contribución ha sido posible gracias a un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación P.I.F.) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla. Con motivo de su reciente jubilación académica, y por tantos años de dedicación a la conservación del conjunto catedralicio hispalense, nos gustaría dedicar esta publicación a la Dra. Teresa Laguna Paul, de cuya docencia pudimos disfrutar como alumnos.

¹ escuredo@us.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7976-8925>

² enriquemunoz@us.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5888-2080>

Tras volver de su segundo viaje a Italia, y ante la marcha de Pedro de Campaña a su Bruselas natal, Luis de Vargas se convirtió en el referente pictórico de la ciudad.³ En Sevilla, con una red clientelar extensa favorecida por su fama y enriquecida, seguramente, por los buenos contactos de su suegro, Juan Fernández, maestro de cañerías del Alcázar, se le sucedieron los encargos, de tabla y fresco. El año 1565 debió de ser trascendental para él, no solo por la gran cantidad de obras que hubo de acometer sino por la magnitud de alguna de ellas. Entonces, al menos dos oficiales se encontraban en su taller, un dato indicativo de la necesidad de mano subalterna para poder ejecutar las obras a tiempo y con garantías. Uno de aquellos colaboradores fue un pintor flamenco cuyo nombre se desconoce, quién sería el encargado de asistirle en la decoración mural más extensa que ha visto Sevilla; ya a finales de 1565, los frescos que realizó en la Giralda estaban avanzados, o al menos, comenzados.⁴

Estos trabajos de pintura no solo resultaron relevantes desde el punto de vista técnico, triunfo definitivo del fresco *a la romana*, sino que también tuvieron una gran trascendencia para la ciudad. El viejo alminar vio completada su metamorfosis: espigó con el campanario, se coronó con la veleta, emblema del triunfo de la Fe. El proyecto arquitectónico de Hernán Ruiz fue completado figurativa e iconográficamente por los frescos de Vargas, de los que dieron testimonio directo los viajeros Joris Hoefnagel y Anton de Wynngaerde, al ofrecer descripciones gráficas que sirvieron para complementar las palabras que le dedicó Alonso Morgado.⁵ El primero llegó a la ciudad buscando recabar datos gráficos para el proyecto cartográfico de George Braun titulado *Civitates Orbis Terrarum*, el cual se publicó a partir de 1572. Dejó imágenes coloreadas de la torre, testimonio en el que mejor puede apreciarse la disposición de las pinturas de Vargas [fig. 1]. Fechado en 1565, el nivel de acabado y la precisión de los detalles han llevado a pensar que el grabado no se realizó a partir de una percepción directa de la torre, sino de la observación de la maqueta que había elaborado Hernán Ruiz, algo que también deja de manifiesto el pago que recibieron Vargas y su equipo a finales de dicho año.⁶

Pintada de almagra desde los cimientos hasta el campanario, se pensó un programa iconográfico que exaltara a la Iglesia sevillana.⁷ El repertorio plasmado por Vargas estaba integrado por setenta y cinco obras, distribuidas en tres secciones. En la zona superior, bajo el cuerpo de campanas, los ocho arquillos ciegos de cada una de las caras de la torre se decoraron con apóstoles, evangelistas, doctores de la iglesia y varios santos mártires y confesores de la diócesis. En el cuerpo medio, los arcos ciegos situados a ambos lados del tercer y del quinto balcón quedarían ocupados por figuras, algunas sedentes, las cuales se han interpretado como evangelistas. Finalmente, en la zona inferior de la fachada norte, mirando hacia la calle Placentines, se disponían emparejados las *Santa Justa y Rufina* y los *Santos Isidoro y Leandro*, y bajo el primer balcón, en un tondo más menudo, una escena con el *Martirio de san Hermenegildo*.⁸ La existencia de esta última representación queda corroborada por el testimonio del viajero inglés Diego Cuelbis, quien comparó la torre con el *campanile* de San Marcos de Venecia. Informa en sus escritos que en la parte baja de la torre existía una pintura, junto a la que estaba escrito: “S. EMERGILDUS HISPALIS REGIS

³ Se estima que el pintor llegó a Italia en 1527 y extendió su etapa de formación hasta 1550, año en que se documenta en Sevilla. Tras formar una familia y asentarse dentro del gremio, decidió regresar de nuevo, por motivos que se desconocen. En esta ocasión sólo estaría fuera dos o tres años, pues en el verano de 1556 ya estaba ausente de una ciudad en la que no se le volvería a documentar hasta junio de 1559. Escuredo, 2021: 409-413.

⁴ Gestoso, 1900: 112.

⁵ “Hizo de costa esta nueva ilucidacion, y adorno passados de cincuenamil ducados. Pero veese la Torre después acá muy galana por extremo, todo el coronamiento en sus Colunas de Marmol, ellenado de Imagines de Sanctos con divino Pincel. Y así mismo las Ventanas tapadas y con mayor representación las de los gloriosos San Leandro y San Isidro, Sancta Iusta y Rufina, y el Martyrio del Sancto Principe Hermenegildo Patronos Tutelares”. Morgado, 1587: 95.

⁶ Ampliato Briones, 2011: 46-47.

⁷ Sobre la ideación del programa iconográfico: Quintana Palma, 2013: 53-64; Morales, 1998: 100; Morales, 2000: 197 y 210.

⁸ Serrera/Valdivieso, 1982: 50.



Fig. 1. Joris Hoefnagel, *Vista de la Giralda en 1565*. Procede de la obra *Civitatis Orbis Terrarum*, de George Braun y Frans Hogenberg, Tomo V, 1597.

FILIUS”.⁹ Asimismo, en el interior del arco polilobulado que cerraba el primer balcón existía un fresco en el que podía distinguirse un crucificado entre la Virgen y san Juan evangelista.

Este repertorio también puede apreciarse en el lienzo de *Santa Justa y Rufina* pintado por Miguel de Esquivel, hacia 1620 [fig. 2], en el grabado de Matías de Arteaga con que se ilustra el libro conmemorativo de la canonización de san Fernando, en la vidriera de la capilla bautismal, realizada por Juan Bautista de León en 1657 o en un grabado de Pedro Tortolero de hacia 1747. Debido a la carencia de fuentes gráficas más precisas, es imposible realizar un análisis de las imágenes superiores, las cuales quedaron reducidas a meros trazos indefinibles en las diversas representaciones pictóricas conservadas. No obstante, gracias al *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España* de Ceán se corrobora que eran doctores y santos patronos de la diócesis hispalense los que allí se encontraban.¹⁰

Si visualmente, por su sobresaliente verticalidad, la torre se había convertido en el perfil más reconocible de la silueta urbana sevillana para todos aquellos que llegaban desde el Aljarafe o desde Carmona, el enlucido ornamental añadió un sacro deleite a la contemplación. Juan de Mal Lara aportó un testimonio fundamental en este sentido, a través del cual se pueden conocer sus valores cromáticos:

Adornándola toda de nuevo lustre, blanco y colorado. Siendo toda de ladrillo y formando las ventanas con sus barandas de piedra blanca, de unas claraboyas y subiendo con unos remates de bella muestra, dorando muchas cosas en ella, que con el sol resplandecen admirablemente, y las mismas luces parecen mas con la luna [...]. Ayudó a esta grandeza de torre la mano hermosísima de Luis de Vargas, que la pintó y enriqueció con su artificio, así de figuras blancas, como de bronce y coloridas. Dio fin a todas sus obras en acabando la torre, y en aquella iglesia comenzó y acabó con un nacimiento para vivir siempre en la memoria.¹¹

Con el paso del tiempo y las inclemencias meteorológicas las pinturas se fueron deteriorando. Sin la existencia de registros meteorológicos científicos, los diversos testimonios permiten conocer las situaciones más extremas que se vivían en la ciudad, como aquellas “dos horribles tempestades de truenos, agua y granizo” que sufrió Sevilla en la mañana del 18 de febrero de 1724, en que, además, un rayo cayó contra la torre, entrando en el interior de la catedral, junto a la capilla de Nuestra Señora del Pilar —por citar algún ejemplo cercano a la cronología que nos ocupa—.¹²

⁹ Cuelbis, 1599-1600: 174-175.

¹⁰ Ceán Bermúdez, 1800: V, 137; Serrera Contreras, 1989: 54-84 y 108-153.

¹¹ Mal Lara, 1570: 78.

¹² Jiménez/Cabeza Méndez, 1988: 262.



Fig. 2. Miguel de Esquivel, *Santas Justa y Rufina* (detalle), h. 1620. Sevilla: Catedral de Sevilla (fotografía Mariano Moreno).

Además, el uso de luminarias y fuegos, elementos destacados de la fiesta barroca, en diversos momentos del calendario litúrgico o asociado a ciertas festividades, o efemérides, también debieron estropear y ennegrecer las pinturas. Los fuegos, empleados en las festividades más solemnes, conllevaban la utilización de pólvora; no faltaron nunca en la festividad de san Pedro, única de carácter anual de entre las documentadas. También se solían emplear en las beatificaciones, canonizaciones o para agasajar a algún personaje —ya fuera un monarca o un nuevo arzobispo— que llegase a la ciudad. Desde que Vargas realizase los frescos, hasta que fuesen restaurados en el siglo XVIII, se emplearon en más de ciento cincuenta ocasiones, algo que da muestras de la cotidianidad y de lo normalizado —incluso, normativizado— de su uso.¹³ Las crónicas y los documentos consultados informan de que los fuegos de artificio eran lanzados desde los primeros balcones de la Giralda, junto a los que se encontraban los dos grupos pictóricos principales. Asimismo, las luminarias, por su colocación en la parte superior de la torre eran, quizá, menos dañinas, aunque

¹³ Jiménez/Cabeza Méndez, 1988: 239-266. Veintitrés referencias a fuegos “extraordinarios”, más las consabidas celebraciones anuales de san Pedro.

su empleo era más habitual, habiéndose documentado en el periodo anteriormente citado un total de setenta y ocho.¹⁴

Asimismo, más allá del daño que las altas temperaturas o el hollín pudiesen ocasionar en los frescos, el Cabildo fue consciente del perjuicio que en la estructura ocasionaba la utilización de estos elementos pirotécnicos, precisamente porque implicaban el montaje de elementos accesorios, como andamios o diversos soportes desde donde poder disparar los fuegos.¹⁵ Esta preocupación fue ganando importancia en los años siguientes. En tanto que el Cabildo centró el foco de actuaciones patrimoniales en la mejora y saneamiento estructural de la torre, intentando subsanar los daños que toda aquella parafernalia había ocasionado, la necesidad de cuidados pudo hacerse extensiva. Quizá fue este el motivo por el que sería ahora y no antes cuando los capitulares se toparon con la realidad de unas pinturas maltrechas, igualmente necesitadas de una restauración.

No son muchos los testimonios escritos que dan cuenta de lo perjudicadas que se encontraban por entonces las pinturas. Hubiera sido elocuente que Palomino, en su *Parnaso español*, publicado en 1724, hubiera hecho alusión al estado en que se encontraban, aunque sí alude a lo maltratado que estaba el *Cristo de los Ajusticiados*, otro de los frescos que Vargas dejó en el perímetro catedralicio.¹⁶ La poca incidencia visual que debían tener las pinturas en aquellos años pudo ser causa de que los viajeros extranjeros que recalaron en la ciudad en la primera mitad de la centuria no dejarán mención alguna al respecto.¹⁷ Sin testimonios literarios a los que acogernos, los documentos gráficos conservados tampoco son indicativos del estado en que debían encontrarse los frescos renacentistas. El grabado de Tortolero o la Giralda que sostienen las *Santas Patronas* de Duque Cornejo, cuya torre fue realizada por el ensamblador Juan de Dios Rodríguez, se acercan más a la recreación de un estado prístino ideal —quizá a lo que pudieron ver después de la restauración—, que a una verdad documental.¹⁸

La primera referencia en la que se expresa una cierta preocupación por el estado en que se encontraban los frescos de la torre y la posibilidad de intervenirlos se enmarca en una fecha no precisada entre diciembre de 1745 y noviembre del año siguiente. Es entonces cuando el pintor Bernardo L. Lorente Germán y el maestro alarife de la catedral, Diego Díaz, reciben 120 reales de vellón, la mitad del precio estipulado, por el informe realizado al respecto, en el que ofrecían diversas opciones, algunas de las mismas que luego fueron reconsideradas. Presupuestada la posible sustitución de las viejas pinturas por azulejos, así como el costo que tendría el simple retoque, el mayordomo decidió omitir cualquier intervención, “quedando los claros de dichos nichos sin efigie de ningún santo”.¹⁹ No hemos encontrado el informe concreto que dieron ambos maestros, por lo que es imposible determinar cuáles fueron sus dictámenes y, por tanto, cuál fue el factor que llevó al mayordomo a desestimar cualquier intervención, si fue una cuestión económica, logística o de otra índole.

¹⁴ Jiménez/Cabeza Méndez, 1988: 239-266.

¹⁵ *Sobre la necesidad de cuidar cómo se ponen las luminarias en la torre, siendo Manuel de Beytia secretario del Cabildo*, 19 de febrero de 1745. Archivo de la Catedral de Sevilla [ACS], Secretaría, Autos Capitulares, libro 7164, f. 19.

¹⁶ Palomino, 1724: 259.

¹⁷ Plaza Orellana, 2008: 54.

¹⁸ García Luque, 2018: 251, 364-365 y 624-625. El autor considera que la torre había sido reaprovechada de un grupo escultórico anterior, al que vino a sustituir el realizado por Duque Cornejo en 1728.

¹⁹ Decisión sobre la intervención que se llevaría a cabo en la torre, fecha sin especificar entre enero de 1743 y diciembre de 1746. ACS, Fábrica, Cargo y data, Libro 4537. Esta referencia fue ya publicada por Quiles García / Cano Rivero, 2006: 315. El pago no está fechado, pero por referencias antequem y postquem sabemos que la visita tuvo lugar entre el 23 de diciembre de 1745 y el 9 de noviembre de 1746. En esta misma temporalidad se registran los siguientes pagos: “70 reales y 20 mrv a don Tomas Prieto veedor de esta santa iglesia por el importe de un poco de almagra que se compro para la torre 100 reales que el mayordomo da a Juan Nuñez maestro albañil por modo de ayuda de costa en atencion a los bien que sirve su ocupazion en las obras del sagrario viejo y torre de esta iglesia”. “En fecha de 23 de diciembre 1746, mando sacar el mayordomo de fabrica el aginaldo acostumbrado en esta forma [...] y cinco reales restantes a cinco peones de fuera que actualmente estaban trabajando en el reparo de la torre de esta Santa Iglesia y 5 reales a cada uno por lo bien que sirven en sus ocupaciones”.

El estado ruinoso de las pinturas, de desvanecidos colores y desdibujadas líneas, llevó al Cabildo a considerar, de forma tímida en un primer momento, la necesidad de restaurarlas, aunque manifestando la elogiada intención de que no perecieran los pocos perfiles que aún podían diferenciarse. No obstante, la primera determinación fue restrictiva: en un Auto Capitular con fecha 11 de julio de 1746 se acuerda que no se “ponga mano en pintura ni se pongan azulejos” en los huecos de las pinturas de Vargas y que no se dore el Giraldillo.²⁰ Se rechazó el repinte y la posibilidad de sustituirlos por paneles cerámicos en los que se recogieran los motivos realizados por Vargas, de forma que se respetase el contenido iconográfico del ciclo pictórico, pero variando el soporte. Esta propuesta pudo estar originada por el hecho de que pocos años antes de este acuerdo capitular, en 1733, el Hospital de la Caridad había completado la decoración iconográfica de su fachada con distintos paneles de barro vidriado, realizados por el alfarero José García.²¹ El Cabildo catedral, conocedor de las reformas llevadas a cabo en el cercano hospicio, planteó una opción que sería rechazada por motivos no especificados; quizá económicos o tal vez “patrimoniales”, pues suponría la pérdida total de la poca memoria gráfica que quedaba del maestro renacentista.

Sin embargo, no tardó mucho en redirigir sus dictámenes. El 2 de septiembre de 1746 se mandó hacer reconocimiento de las pinturas y se consideró la posibilidad de dorar el Giraldillo.²² Y diez días más tarde, habiendo escuchado el parecer de los maestros arriba citados, deciden, por razones que se nos escapan, dar luz verde al dorado de la veleta, pero rechazar toda intervención en las pinturas.²³

Tan desconocidos son los motivos de este cambio de parecer como extraño es el hecho de que el Cabildo consultase a Lorente Germán en primera instancia, priorizando su opinión a la de Domingo Martínez, artista unido al Cabildo por varias razones que serán consideradas más adelante. A Lorente únicamente se le conoce un encargo catedralicio: el *San Millán de la Cogolla* ubicado en el compás que da acceso al Patio de los Naranjos, entrando por la Puerta del Perdón. El lienzo fue comisionado por la institución en 1747, es decir, un año después de que diese su parecer sobre qué hacer con las pinturas murales.²⁴

Tras un silencio de dos años, el Cabildo retomó este asunto el 15 de julio de 1748. Aunque no se ofrecen motivos concretos que permitan conocer por qué se actuó entonces, y no antes, lo cierto es que los factores ya señalados debían haber desdibujado las pinturas en demasía, invitando, y casi exigiendo, al Cabildo tomar cartas en el asunto antes de que fuera demasiado tarde. En esta ocasión no se reunió para decidir si se intervendrían o no las pinturas, sino para determinar cómo se iba a proceder. Dos fueron las opciones que se barajaron en ese momento: mejorar las pinturas o sustituirlas por bajorrelieves.²⁵ Esta última opción, era señalada como la más duradera. Los responsables de la fábrica catedralicia quedaban obligados a informar sobre el costo que pudiesen tener ambas opciones, postergando la decisión hasta una reunión posterior.

²⁰ Jimenez /Cabeza Méndez, 1988: 266.

²¹ Ramos Suarez, 2011: 493-510.

²² “Comedio el Cabildo a los señores de fábrica resconoscan y vean, y con pareceres de los maestros formen dictamen en punto de los huecos de la torre y el dorado del Giraldillo y hagan relación con llamamiento”. Fechado el 2 de septiembre de 1746. Jiménez, 1988: 266.

²³ “Estando llamado el Cabildo ante diem para discernir y determinar en la comision dada a los señores de fabrica en quento de poner azulejos, o pintas los huecos de la torre, y el giraldillo y aviendo oido sus dictámenes y paresca de los Maestros; acordo el Cabildo los huecos de la torre se quedasen como se estan; y que el giraldillo se dore”. *Se toma la decisión de dorar el Giraldillo*, 12 de septiembre de 1746. ACS, Secretaría, Autos Capitulares, libro 7164, f. 38r. La veleta, en origen, había sido dorada. Fue Antón Pérez el encargado de realizar ese primer dorado, el cual se vio sucesivamente renovado en el transcurrir de los siglos. Serrera Contreras, 1984: 359.

²⁴ Quiles García/Cano Rivero, 2006: 247.

²⁵ “Los señores de fabrica dieron cuenta en este día como estando para llegar a la composición que se hacia en la torre a las pinturas que de santos patronos se hallaban en la dicha torre les parecía conveniente determinar el Cabildo si las dichas pinturas se habían de renovar o hacerlas de piedra para la mayor duración y oído por el Cabildo cometiò a los dichos señores se informen del costo que podrá tener así en pintarlas de nuevo como hacerlas en vaso relieve en piedra y de lo que juzgaren mas conveniente se haga en relación al Cabildo con llamamiento”. *Los capitulares ofrecen diversas opciones para intervenir las pinturas*, 15 de julio de 1748. ACS, Autos Capitulares. Libro 7165, f. 71 vº.

Fue entonces cuando el mayordomo de fábrica, Juan de la Fuente, entró en contacto con Domingo Martínez, artista polifacético al que el Cabildo, reunido en sesión capitular el 11 de mayo de 1739, había otorgado el título de “pintor y maestro arquitecto de esta Santa Iglesia Catedral”.²⁶ Este nombramiento, “por el tiempo de la voluntad del Cabildo”, cobra además una dimensión especial al ser esta la primera vez, dentro de la historia de la institución, que dicho título, de carácter dual, recaía en una sola persona.²⁷ Debido a ese doble aspecto formativo, para el caso, su opinión presentaba un interés ciertamente relevante. Ahora, olvidados Lorente Germán y Diego Díaz, era Martínez a quien se le encargó el informe definitivo.

Los factores que pudieron determinar su nombramiento han de buscarse tanto en su personalidad como en su valía profesional. Como ya Ceán advirtió, Martínez se caracterizó por su buen trato y amabilidad, rasgos que pudieron ser favorables de cara al desempeño de tales funciones, exigentes de trato directo con diferentes agentes. Igualmente, la estrecha relación que mantuvo con el arzobispo pudo ser determinante. Luis de Salcedo y Azcona lo comisionó, a mediados de los años treinta, para que participase en la remodelación de uno de los espacios con mayor significación dentro de la catedral y que, a la postre, sería elegido como lugar para su descanso eterno: la capilla de la Virgen de la Antigua.²⁸

Convencidos de que la torre debía ser intervenida, el informe fue presentado el 3 de agosto de 1748. Domingo Martínez, quien se auto-intitula por primera vez “Profesor del Arte de la Pintura y Arquitectura”, recogió en él su opinión sobre las distintas opciones barajadas previamente por el Cabildo.²⁹ La descripción que realiza el pintor permite corroborar que la iconografía se había mantenido a lo largo de los años. Los frescos, a pesar de estar muy estropeados por la “injurias de los tiempos”, mantenían en rigor del mensaje contrarreformista. Por sus especificaciones, el documento escrito estuvo complementado y acompañado por una serie de dibujos de medio cuerpo, realizados por el propio Martínez, los cuales no se han conservado —o al menos, no dentro del documento en que son referenciados—. Con ellos, según comunica el pintor en el informe, pretendía calcular los costes que tendría tal sustitución, considerando posibles rebajas en el precio final respecto a la intervención mural, ya fuera en las representaciones de cuerpo entero, o bien, de media figura. También advirtió la escasa diferencia entre una y otra hechura, algo que sería comunicado a los capitulares antes de tomar la decisión definitiva. De entre los muchos dibujos que el maestro debió realizar a lo largo de su trayectoria, se conoce una representación de las *Santas Justa y Rufina*, conservado en el MNAC [fig. 3].³⁰ Realizado a plumilla, las santas alfareras aparecen en posición sedente, acompañadas de los cacharros típicos de su oficio, junto a los angelotes característicos de la producción de Martínez.

Asimismo, en dicho documento capitular, Martínez alude al hecho de haber consultado “con los mejores artífices de esta ciudad” el posible costo de cada opción de entre las planteadas. El pintor contaba con una posición destacada dentro del panorama artístico local, por lo que, si a ello le sumamos las supuestas dotes sociales advertidas por Ceán, es lógico que mantuviese una buena relación con artistas ajenos al campo pictórico, algo que pudo ser de gran utilidad en esta cuestión.³¹

Analizando las propuestas de Martínez, y siguiendo el orden del propio documento, la primera posibilidad sería realizar medio relieves, de tamaño natural, elaborados con mármol de Málaga, te-

²⁶ *Nombramiento de Domingo Martínez como pintor y arquitecto de la Catedral*, 11 de mayo de 1739. ACS, Secretaría, Autos Capitulares, Libro 7160, 42 v. Sobre este aspecto consúltese, además, Aranda Bernal/ Quiles García, 1999: 241-246. La fecha exacta del nombramiento era desconocida, pues hasta el momento únicamente se había indicado 1739-1740 (véase texto, y nota 4). Además, la referencia no era correcta, pues, aunque el sistema de clasificación del archivo ha cambiado, la referencia de legajo no correspondía a esos años.

²⁷ Aranda Bernal/Quiles García, 1999: 241

²⁸ Valdivieso, 1990: 109-122; Pleguezuelo, 2004: 210-211.

²⁹ *Informe ofrecido por Domingo Martínez sobre sus propuestas de intervención y los correspondientes presupuestos*, 3 de agosto de 1748. ACS, Fondo Capitular, Sección Novena. Leg. 11292, doc. 25. Véase el apéndice documental.

³⁰ Dado a conocer en Pérez Sánchez, 2004: 228-229. Grafito y pluma sobre papel. Según información que amablemente nos brinda Francesc Quilez (Conservador Jefe del Gabinete de dibujos y grabados del MNAC), el dibujo entró en la colección a partir de la adquisición de la colección Riquer, en 1921, desconociéndose la trazabilidad anterior de la obra.

³¹ Ceán Bermúdez, 1804: 74.



Fig. 3. Domingo Martínez, *Santas Justa y Rufina*, segundo cuarto del siglo XVIII. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Inv. 027220-D.

nido por el pintor como de una calidad superior. Para una mejor comprensión de las representaciones, el fondo debería ser de otra piedra, igualmente de gran calidad, para que también resistiese los envites propios de la climatología. No quedándose en la mera elaboración de las piezas, prueba su extraordinaria profesionalidad el detenerse en otras cuestiones, que en principio pudieran resultar menores, como el enmarcamiento que deberían tener los relieves, elaborados con la misma piedra con que se realizase el fondo, los cuales deberían estar fijos a la propia superficie arquitectónica mediante garras de bronce. El coste propuesto sería de unos 1.600 pesos, el mismo que conllevaría la realización de las figuras en cobre dorado, segunda de las opciones planteadas. La tercera posibilidad era sustituir las imágenes pintadas por otras realizadas en piedra caliza de Martelilla, de peor calidad —también utilizada, por ejemplo, en la portada del Palacio Arzobispal, levantada entre 1703 y 1705—. En ese caso, la tasación sería ligeramente inferior: unos 1.500 pesos.

Además de todas ellas, resulta llamativa la cuarta propuesta, que sugería hacer las figuras en terracota. Aquí, merece especial atención el argumento al que se refiere Martínez: el barro cocido había sido utilizado en las distintas portadas de la catedral por ser el material más duradero, sirviendo como prueba su buen estado de conservación. Aun habiendo podido costear entonces el Cabildo la utilización de piedra, según Martínez, prefirieron la terracota, por cuestiones de durabilidad: “de no ser del mármol más superior, nada es mejor que la materia dicha de barro”. El enmarque que sostendría estas figuras podría realizarse con ladrillo recortado, con un precio de 600 pesos, o piedra de Martelilla —ascendería a los 700 pesos—.

La última de las posibilidades planteadas fue la intervención pictórica, “como asta ahora han estado; preparando las cales, y demas materiales, como debe corresponder a semejantes pinturas al fresco, que son las que resisten malos temporales”. Es entonces cuando se detiene en la comparación del estado de conservación de estas pinturas y del *Cristo de los Ajusticiados*, realizado por el propio Vargas en las mismas fechas. Mientras que los murales de la torre, totalmente a la intemperie, estaban muy ajados, el *Cristo*, por su ubicación más resguardada, se encontraba en mejor estado, aunque es una obra que desde finales del siglo XVI necesitó retoques.³²

A pesar de que esta última opción sería la más barata, 60 pesos, también podría ser la más condenatoria. Ya recogió Vasari: “perche olta l’esser cosa vilissima rende piu corta vita alla pitture”.³³ La misma idea fue advertida por Pacheco, quien reconoció las nocivas consecuencias de retocar al seco, al temple, las pinturas realizadas al fresco. Aunque otros en Sevilla ya lo practicaron,

³² Gestoso, 1900: II, 93; Gámez Martín, 201: 332.

³³ Vasari, 1568: 50.

como Pérez de Alesio, Antonio Mohedano o Alonso Vázquez, el teórico no lo aprobó, aludiendo a que “el fresco sea fresco y el temple, temple, porque los colores del retoque unos aclaran y otros oscurecen”.³⁴ Asimismo, alabó la extraordinaria maestría que Vargas había alcanzado y se lamentó de la pérdida de su *Virgen del Rosario*, afrescada en uno de los pilares del dominico convento de San Pablo, en 1555, la cual fue arruinada por intentar renovarla.³⁵ Aunque Martínez nunca practicó el fresco, ello no es óbice para que desconociera los particulares de esta técnica. Como buen muralista que fue, debía de estar al tanto de las consecuencias que podía tener una intervención de tales características, pero quizá pesó más la idea de intentar salvaguardar los débiles trazos originales, algo que puede deducirse en las últimas líneas del documento: en el caso de que el Cabildo eligiese la intervención de pincel, Martínez ejecutaría la obra de la forma más respetuosa posible.

El 21 de agosto, leído el informe, se llamó a votación. El sufragio sería mediante el sistema de habas: las blancas a favor de la operación, las negras, contrarias a llevar a efecto cualquiera de las propuestas presentadas por Martínez. De un total de 52 votos, 31 resultaron positivos, lo cual instaba a llevar a efecto alguna de las actuaciones sugeridas por el artista.³⁶ A tenor de lo sucedido, el 2 de septiembre, nuevamente mediante sesión capitular, se acordó la renovación pictórica de los frescos, comisionando para ello al “pintor de la mayor habilidad y satisfacción de los dichos señores”.³⁷ Los trabajos, que fueron ejecutados en el plazo de dos meses y medio, estaban ya finalizados a mediados de noviembre de 1748. Aunque en ningún momento se señala a Martínez como el elegido para llevar a cabo la renovación de las pinturas, un pago efectuado al pintor por valor de 81.600 maravedís, parece confirmar la presencia de su mano detrás de estos trabajos.³⁸

En su informe, el artista había presupuestado la intervención pictórica en 160 pesos, es decir 43.520 maravedís, resultando ser la más barata de cuantas opciones se habían dado, recordemos. No obstante, la cantidad que percibió fue mucho más abultada. Lejos de llevar a pleito o descontento de los capitulares por la ingente suma diferencial añadida, el resultado de su trabajo debió de complacer tanto, que el 16 de noviembre de 1748 recibió 10.240 maravedís de más “por lo bien que lo ha executado”.³⁹ Por lo tanto, el importe total ascendió a 91.840 maravedís, más del doble de lo estipulado. El nombre de Martínez no vuelve a aparecer en ningún otro pago ni auto capitular relativo a la torre, una carencia documental que se podría interpretar como fin del proceso de mejora y renovación del programa iconográfico.

El valor de las pinturas originales fue reconocido por los propios capitulares, quienes insistieron en que se debían conservar, en la medida de lo posible, las pinturas del “célebre Luis de Vargas”. Conscientes de que eran los únicos frescos del pintor que aún sobrevivían, pudo ser la voluntad de mantener su recuerdo lo que decantó el modo de intervención, que a la sazón era la más económica —solo *a priori*, como se ha visto—. Aunque ha sido un pintor casi olvidado por la historiografía moderna, la fama de Vargas debía seguir vigente en la ciudad por aquellos años; Palomino lo ensalzó y Ceán refrendó todas aquellas lisonjas.⁴⁰ Responsables de mantener su legado y de devolver a la torre el esplendor perdido, el Cabildo parecía querer honrar su memoria. No

³⁴ Pacheco, 1999: 466.

³⁵ Pacheco, 1999: 466.

³⁶ *Auto capitular por el que se votó la intervención de las pinturas*, 21 de agosto de 1748. ACS, Secretaría, Autos capitulares. Libro 7165, f. 79vº.

³⁷ *Aprobación para renovar los frescos de la torre*. ACS, Secretaría, Autos capitulares. Libro 7165, f. 83 vº. Soro Cañas, 1982: 37; Aranda Bernal/Quiles García, 1999: 234 (nota 8). Llegó a aparecer publicado el dato de que la intervención había sido realizada (por Martínez) en 1781, cuando el artista había fallecido en 1749. Véase Jiménez Martín, 1984: 125.

³⁸ Su nombre únicamente aparece en este pago, sin que exista comentario alguno sobre intervenciones en la torre al año siguiente. Esta era una referencia desconocida hasta la fecha: “A Domingo Martínez pintor 81.600 maravedís”. *Pago recibido por Domingo Martínez*, mes de noviembre. ACS, Fábrica, Nóminas y salarios. Legajo 4852, s. f.

³⁹ “Yten en 16 de dicho mes mando sacar dicho señor mayordomo un doblon de veinte pesos para dar de agasajo a don Domingo Martínez pintor por las pinturas [...] que ha echo en la torre de esta santa iglesia por lo bien que lo ha executado cuya cantidad es mas de los 2.400 reales en que se ajustó”. Al margen se señala: 301 reales y 6 maravedís. *Libramiento extra a Domingo Martínez por su trabajo*, 16 de noviembre 1748. ACS, Fábrica, Cargo y Dato, Libro 4537, s.f. Esta referencia documental fue publicada por primera vez en Quiles García/Cano Rivero, 2006: 175

⁴⁰ Palomino, 1724: 259; Ceán Bermúdez, 1800: V, 137.

obstante, por motivos que desconocemos, es ahora cuando se decide sustituir la escena del tondo con el *Martirio de san Hermenegildo* —iconografía que Martínez detalla en su informe— por una *Anunciación*.⁴¹ El Cabildo, en sus pagos al pintor, cita esta nueva imagen, la misma a la que refiere Ceán Bermúdez en su escrito de 1804, por lo que el programa iconográfico contrarreformista quedó, en parte, cercenado.⁴²

La realización de pinturas al fresco, como ya señalamos anteriormente, era algo inaudito dentro de la producción de Martínez. Tuvo acceso a la teoría necesaria para conocer la técnica, pues dentro de sus bienes contaba con un ejemplar de la *Perspectiva Pictorum* de Andrea Pozzo, que incluye una *Breve instruzione per dipingere a fresco*.⁴³ No obstante, la posible instrucción de la teoría no lleva implícito el correcto manejo de la práctica. El olvido al que fue relegado esta técnica en Sevilla a la muerte de los discípulos de Vargas, unido a la tendencia local y a la formación recibida, condicionaron que Martínez no aplicase nunca el pigmento sobre el muro húmedo. Fue el Conde del Águila quien señaló a Lucas Valdés como su maestro en la técnica de la pintura mural al temple.⁴⁴ De ser este dato cierto, la influencia de Valdés en Martínez se reduciría a la técnica, no a los estilemas: poco, o nada, hay de uno en el otro, más allá del interés compartido por la *quadratura*.⁴⁵ Esto último puede ser advertido ya desde su primera intervención documentada: la decoración mural de una parte de la capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Lorenzo, realizada a partir de 1717, en compañía de un casi desconocido Gregorio Espinal.⁴⁶

Aunque desconocemos las peculiaridades que rodearon la intervención de Martínez, ya el Conde del Águila, al hablar de la torre, en la segunda mitad del siglo XVIII, da cuentas de que las pinturas de Vargas habían desaparecido, conservándose las que modernamente había hecho Domingo Martínez.⁴⁷ Ceán recordó que estas pinturas “todavía se distinguen en días claros”, estimando en ellas “la grandeza del dibujo y el noble aire de las figuras”. Aludía así a la destreza de Vargas, dejando en el olvido la actuación de un Martínez al que denostó, tachándolo de poco inteligente, mediocre dibujante y relamido colorista.⁴⁸ Las palabras de Ceán, que bien podrían ser significativas como testimonio visual para unas pinturas demacradas, y casi imperceptibles a juzgar por su relato, contrastan con la imagen que David Roberts dejó en 1833, en la que se aprecia perfectamente la decoración de los medios puntos de la fachada norte y las figuras insertas en los arcos ciegos del primer y del segundo balcón, dejando muy difuminados a los personajes que ocuparían los arquillos bajo el cuerpo de campanas, ya fuera porque verdaderamente estaban maltrechos o porque no se aprecian con claridad desde el nivel de la calle, desde el que pintaba el inglés [fig. 4].

La mayoría de las figuras debían estar muy desvaídas ya en 1848, año en que el historiador e hispanista escocés Stirling Maxwell publicó sus famosos *Annals of the Artists of Spain*.⁴⁹ Las que

⁴¹ Según informe referido en nota 34.

⁴² Ceán Bermúdez, 1804: 10. Es evidente, por el testimonio de Martínez que, hasta la fecha, era la imagen del santo patrón la que ocupaba el tondo. Algunos autores han dado cuenta de esta permuta, pero sin detallar nada más. Soro Cañas, 1982: 24; Falcón, 1999: 50; Cornejo, 2005: 351.

⁴³ Fernández López, 2004: 57.

⁴⁴ Mata Carriazo, 1929: 26.

⁴⁵ Desde sus inicios como artista plástico, empleó la técnica al seco, que consistía en pintar al temple sobre el enlucido seco, pudiendo aplicar puntualmente óleo para realizar correcciones. Al no integrarse el pigmento en la propia superficie, sino que simplemente estaba dispuesto sobre ésta, tenía una menor resistencia, pero, a su vez, era más fácil de ejecutar. El papel de Martínez como muralista fue estudiado en Fernández López, 2004: 56-73.

⁴⁶ Ferrer Garrofé, 2000: 499. Ambos artistas continuaron una obra iniciada anteriormente por Francisco Pérez de Pineda, que abandonó el trabajo por problemas de pago. La expresión “yerno a la fuerza” fue utilizada por Fernando Quiles para hacer referencia a la relación entre Domingo Martínez y Juan de Espinal.

⁴⁷ Mata Carriazo, 1929: 174.

⁴⁸ Los malintencionados comentarios que dedica Ceán a Martínez deben de ser interpretados dentro del contexto academicista en que el historiador se movió. La figura de Martínez, desde hace ya varias décadas, es considerada punta de lanza dentro de la pintura sevillana del siglo XVIII. Guerrero Lovillo, 1955: 34-40; Ceán Bermúdez, 1800: V, 137; Ceán Bermúdez, 1800: III, 74.

⁴⁹ Stirling Maxwell, 1848: 312. También da cuenta de ello Álvarez Miranda: “La fachada del norte contiene, sin embargo, una Anunciación, un Calvario y los santos Leandro e Isidoro, cuyas obras, aunque repintadas en extremo, revelan aun el gran talento del pintor sevillano [Luis de Vargas]”. Álvarez Miranda, 1846: 43.



Fig. 4. David Roberts, *Vista de la Giralda* (detalle), 1833.



Fig. 5. Jean Laurent, *Vista de la Giralda* (detalle), h. 1880-1886.

mejor subsistieron a los envites del tiempo fueron las parejas de santos tutelares en la parte baja de la fachada norte. Incluían repintes y seguramente deterioros palpables, pero debían ser aún en parte visibles cuando intervino Fernández Casanova en la historia de este monumento [fig. 5].⁵⁰ Junto a José Gestoso, dejaron una serie de textos justificatorios, publicados a raíz de las obras que pretendían acometer, y con los que respaldaron su voluntad de devolver a la torre a su estado original inicial: “atribúyense a Luis de Vargas, pero de tan ilustre pincel no queda más que la memoria por haber sido repintadas y adornadas con el más pesado gusto barroco”.⁵¹ Las siluetas de las diversas imágenes no habían desaparecido del todo, e incluso, según sus palabras, no era necesario esperar a días lluviosos para poder distinguir los perfiles.

El análisis de los escritos ofrecidos por uno y otro llevó a Alfonso Jiménez a determinar que los frescos renacentistas, a excepción de los medios puntos referidos, fueron eliminados aprovechando la operación de “mejora” de mármoles.⁵² No obstante, la relectura de ciertos escritos dejados por Gestoso han llevado a Nuria Casquete y Carmen de Tena a cuestionar su responsabilidad en la toma de decisiones a este respecto, por lo que la sórdida crítica a la que fue expuesto debe relaja y la toma de decisiones entendida en su contexto y circunstancias.⁵³

⁵⁰ Hasta la fecha, las fotografías más antiguas de la Giralda fueron tomadas por Jean Laurent, en un intervalo de tiempo comprendido entre el año 1880 y el 1886. Sobre las intervenciones de Fernández Casanova en la Giralda: Fernández Casanova, 1888; Gestoso, 1890: 595-600; Jiménez Martín/Gómez de Terreros Guardiola, 1999: 61-96; González-Varas Ibáñez, 1994: 249-304; Ordieres Díez: 1995: 188-193; Tena Ramírez, 2020a: 219-223; Tena Ramírez, 2020b: 106-109.

⁵¹ Gestoso, 1889: 79-81.

⁵² El que fuese maestro mayor de la catedral sevillana considera que el estado de las pinturas no debía ser tan deficiente como aquellos hicieron creer, por lo que una restauración no hubiera resultado dificultosa. En su opinión, fue un error eliminarlos, desconsiderando la validez de la coartada antihistórica que dieron sus protagonistas. Jiménez, 1983: 197-198; 1984:127-127. Consultado el caso a la Comisión Provincial de Monumentos, ésta optó por dar prioridad a la consolidación de la torre, en detrimento de la conservación de las pinturas. Falcón (1976): s.f.

⁵³ Casquete de Prado Saguera, 2020: 44-47 (esta autora recoge en la nota 44 las principales críticas que se han hecho a Gestoso por este asunto); Tena Ramírez, 2020a: 221-223.

A pesar de los intentos y voluntad del Cabildo de mantener el recuerdo de Vargas en aquellos frescos, lo cierto es que los últimos sevillanos que pudieron ver la Giralda en almagra y con decoración parietal, apenas debieron de reconocer los ecos romanistas en aquellas pinturas murales. Aunque Martínez pudiera haber hecho un esfuerzo tácito, y casi titánico, por no abstraerse de los modelos anteriores, la fuerza de su estilo y los condicionantes técnicos pudo llevar a un efecto pictórico tan elocuente como falsificado. Se preocupó el Cabildo de señalarle que actuara “con mucho gusto, con el mayor cuidado y celo que sea posible en su dirección”, pero “como buen murillesco, es posible que no pudiera sustraerse del influjo de Murillo, al menos en su gama cromática”.⁵⁴ Cuánto quedaba de Vargas y en qué manera respetó su recuerdo plástico, son cuestiones que nunca podremos llegar a resolver, debido a la cuestionable decisión de Fernández Casanova y José Gestoso, tantas veces garante este último de la salvaguarda del patrimonio sevillano. Esta vez los criterios fueron otros y el daño irreparable, pues se borró el testimonio de dos momentos pictóricos distintos y que, en la Giralda, se habían hecho complementarios.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo Capitular, sección novena. Sign. 11292, doc. 25.

(f.1) “Digo Yo Dn. Domingo Martínez, Profesor del Arte dela Pintura, y Architectura, en esta ciudad, que de Orden del Sr. Dn. Juan de la Fuente Prebendado de Esta Sta. Yglesia, y su Mayordomo de Fabrica se me a consultado, en que forma o que materia se podrá perpetuar mas, La memoria de las ymagenes de los Santos Arzobispos, y Santas Virgenes, Nuestras Patronas, que han estado siempre en la fachada principal dela torre de dicha Santa Yglesia a los lados de su primer balcon sobre el qual, ha estado también Representado en su misma Antigüedad, una ymagen de Christo Señor Nuestro Crucificado, acompañado de la Santissima Virgen y San Juan evangelista; y devaxo del dicho balcon, Señor San Hermenegildo Rey de Sevilla, que la ynjurja delos tiempos los tienen ya mui maltratados:

Y en consecuencia del mandato del dicho Señor, yse los divujos adjuntos, para que por ellos, se pudiese consultar, y hacer juycio, qué costo podrá tener el establecimiento de la obra en cada genero de materia; lo que tengo consultado con los mejores artifices de esta ciudad.

Haviendo de ser de piedra, se tiene por la mejor, el mármol de Málaga, del qual, las figuras que se han de construir, han de ser de medio relieve y de la esta- (f. 1v) -tura natural por lo menos; y que no se Confundan, respecto de su distancia, se necesita de darles fondo de otra naturaleza de piedra negra, de ygual calidad, para que pueda persistir a los repetidos temporales; y las xambas que han de señor las caxas que se necesitan hacer, para la colocación de dichos relieves, han de ser de la misma calidad de piedra, con los beneficios correspondientes para su Lucimiento; y todas las garras de sus fixaciones, han de ser de bronce, y también todas las insignias correspondientes a dichos Santos, han de ser tambien de bronce, dorado de oja, y en esta misma forma, en su menor proporcion, la ymagen del Santissimo Christo.

Y abiendosse hecho la valuacion de sus costos por partes, resulta que tendra de costo la obra, con las circunstancias dichas, como asta mil y seiscientos pesos.

Esta misma obra, con sus mismas circunstancias y materiales, con la diferencia de ser los Santos de medio relieve en cobre, dorado de oja, tendra de costo casi la misma cantidad dicha.

También se puede hacer la dicha obra en piedra martelilla, que por ser de ynferior calidad tendrá de costo mil y quinientos pesos.

Aunque los dibujos, demuestran unos las figuras de medios cuerpos, los que se ysieron a fin de ver, si por este modo se podría lograr mas moderacion en su precio, se halla que es corta la diferencia, por necesitarse para su colocación repizas que los reciban, por cuyo aumento de costo en ellas, viene a Resultar en su (f.2r) prorrateo, quasi la misma cantidad que si fuesen de cuerpo entero.

Se puede esta misma obra hacer de ygual lucimiento en la forma siguiente. Todo lo que son figuras; de barro cossido, de la estatura natural, y las xambas de ladrillo cortado, o piedra martelilla; podra tener de costo (siendo ladrillo cortado las xambas) asta seiscientos pesos; y siendo piedra martelilla, podra tener de costo el todo setecientos pesos.

⁵⁴ Serrera Contreras, 1984: 369-370.

Esta obra en esta disposición, se ve practicamente su perpetuidad en todas las portadas de esta Santa Yglesia, en que están adoradas, de distintas esculturas y historias, de los mejores autores de aquellos tiempos; y pudiendo este Yllustrissimo Cabildo averlas hecho costear de la mas superior piedra, a tenido por mejor, el tenerlas de barro cossido, por que lo ha comtemplado de la mayor duracion, como sus publicos exemplares lo acreditan; pues no se encontrara una sola figura, que aya padecido la mas leve corrupción entre todas ellas; y en las fachadas de dicha Santa Yglesia que mira a la Lonja, se encontrarán vario relieves de piedra martelilla, de obra mas moderna a la de las portadas, y se verán muchas de aquellas esculturas corroydas del tiempo. En cuyo supuesto digo, que ano ser del marmol mas Superior, nada es mejor que la materia dicha de Barro.

Por lo que toca a hacerlos de Pintura, como (f. 2v) asta ahora han estado; preparando las cales, y demas materiales, como debe corresponder a semejantes pinturas al fresco, que son las que resisten malos temporales; tendrá el todo de la obra de costo, asta ciento y sesenta pesos; y aunque es cierto, no podra ser tan constante como en los modos antecedentes, contodo esso, las pinturas que oy tiene la torre, ha mas de ciento y setenta años que las pinto, el celebre Luis de Vargas; de quien con grande estimación, se veneran en esta Cathedral muchas de sus obras, que se hallan sin el mas leve perjuycio, por estar reserbadas de los temporales; es de su propia mano, pintado en la misma forma que las de la torre, el Jesus Nasareno (que vulgarmente llaman de los Ahorcados.) Y siendo assi que todo lo pintó el mismo autor a un tiempo, está y estará mas permanente y constante, por estar mas resguardada de los temporales; en cuya consideración VS.as determinarán lo que tuvieron por mas conveniente y respecto a que he merecido la honra al yllustrissimo Cabildo mi señor, de averme nombrado, por su maestro Mayor de Pintor y Arquitecto, de lo que se me despacho el titulo, que con estimación conservo.

En cuyo Reconocimiento, si en la direccion de lo que su señoría determinasen, en la practica de esta obra hallan que les Puedo servir, lo executare con mucho gusto, con el mayor cuidado, y zelo que sea posible en su dirección. En Sevilla en 3 de agosto de 1748.

Domingo Martínez [rúbrica].

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Miranda, Vicente (1846): *Glorias de Sevilla. En armas, letras, ciencias, artes, tradiciones* [...]. Sevilla: Carlos Santigosa.
- Ampliato Briones, Antonio Luis (2011): *La giralda renacentista*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Aranda Bernal, Ana M./Quiles García, Fernando (1999): “Domingo Martínez: Pintor y Arquitecto de la Catedral de Sevilla”. En: *Goya*, 271-272, Madrid, pp. 241-246.
- Casquete de Prado Sagrera, Nuria (2020): “Retrato de José Gestoso”. En: Pleguezuelo, Alfonso/Tena Ramirez, Carmen de (coords.): *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación de Sevilla/Editorial Universidad de Sevilla, pp. 29-50.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomos III y V. Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1804): *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la viuda de Hidalgo y sobrino.
- Cornejo, Francisco J. (2005): *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: El Monte.
- Cuelbis, Diego (1599-1600): *Thesoro chronographico de las Españas*. Manuscrito por Dominguez Ortiz. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000137435> [Consulta: 15/01/2021].
- Escuredo, Elena (2021): *Luis de Vargas en la encrucijada: de los modos de Flandes a la manera moderna en la pintura sevillana del siglo XVI*. Tomo I. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla.
- Falcón, Teodoro (1976): “Las restauraciones de la Giralda”. En: Porta, Eduardo/Xarrie, Jose M./Lozoya Betina (recop.): *Actas del I Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Sevilla: Comité Nacional Español del ICOM.
- Falcón, Teodoro (1999): *La Giralda. Rosa de los Vientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Fernández Casanovas, Adolfo (1888): *Giralda de Sevilla: memoria descriptiva de las obras de restauración e instalación de para-rayos*. Sevilla: Oficinas de El Obrero de Nazaret.
- Fernández López, José (2004): “La pintura mural de Domingo Martínez”. En: Pleguezuelo, Alfonso (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 56-73.
- Ferrer Garrofé, Paulina (2000): “Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas murales de la capilla sacramental de San Lorenzo de Sevilla”. En: Mínguez Cornelles, Víctor (coord.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. Vol. 1, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 499-550.
- Gámez Martín, José (2014): “Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de las Semana Santa: el Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas”. En *ISIDORIANUM*, 23/46, Sevilla, 327-341.
- García Luque, Manuel (2018): *Pedro Duque Cornejo. Estudio de su vida y obra (1678-1757)*. Tomo I. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada.
- Gestoso, José (1890): *Sevilla monumental y artística*. Tomo II. Sevilla: Imprenta El Conservador.

- Gestoso, José (1900): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Tomo II. Sevilla: La Andalucía Moderna.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio (1994): *La Catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Guerrero Lovillo, José (1955): “La pintura sevillana en el siglo XXIII”. En: *Archivo Hispalense*, 69, Sevilla, pp. 15-52.
- Jiménez Martín, Alfonso (1983): “Las yeserías de la Giralda”. En: Bosch Vilá, Jacinto/Hornerbach, W. (dir.): *Andalucía Islámica, Textos y estudios*, II-III. Granada: Universidad de Granada, pp. 195-206.
- Jiménez Martín, Alfonso (1984): “El Patio de los Naranjos y la Giralda”. En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, pp. 83-132.
- Jiménez Martín, Alfonso/Cabeza, José María (1888): *Turrís fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Jiménez Martín, Alfonso/Gómez de Terreros Guardiola, María del Valle (ed.) (1999): *El Espíritu de las Antiguas Fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Sevilla: Fundación para la investigación y difusión de la arquitectura.
- Mal Lara, Juan de (1570): *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey don Felipe N. S. Con una breve descripción de la ciudad y su tierra*. Sevilla: Casa de Alfonso Escribano.
- Morales, Alfredo J. (1998): “La Giralda”. En: *VIII centenario de la Giralda (1198-1998)*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 95-106.
- Morales, Alfredo J. (2000): “Coloso de la Fe victoriosa. El Giraldillo como estatua”. En: Villa Rodríguez, José (ed.): *Giganta de Sevilla*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 197-210.
- Morgado, Alonso de (1587): *Historia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Andrea Pescioni y Juan de León.
- Ordieres Díez, Isabel (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2004): “Santas Justa y Rufina. Cat. 107”. En: Pleguezuelo, Alfonso (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 228-229.
- Plaza Orellana, Rocío (2008): *Los caminos de Andalucía: Memorias de los viajeros del siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pleguezuelo, Alfonso (2004): “Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua. Cat. 88”. En: Pleguezuelo, Alfonso (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 210-211.
- Quiles García, Fernando/Cano Rivero, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde.
- Quintana Palma, Jorge (2013): “El programa iconológico del canónigo Francisco Pacheco y la decoración pictórica de Luis de Vargas en la Giralda de Sevilla”, En: *Red Visual*, núm. 18, pp. 53-64.
- Ramos Suárez, Manuel Antonio (2011): “La fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla”. En: Fernández López, José/Malo Lara, Lina (ed. lit.): *Estudios sobre Miguel Mañara: su figura y su época, santidad, historia y arte*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad, pp. 493-510.
- Serrera Contreras, Juan Miguel (1984): “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”. En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 353-404.
- Serrera Contreras, Juan Miguel (1989): “Sevilla: Imágenes de una ciudad”. En: Portús, Javier (selec. y cat.): *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Sevilla: El Viso, pp. 34-105.
- Serrera Contreras, Juan Miguel/Valdivieso, Enrique (1982): *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Caja San Fernando.
- Soro Cañas, Salud (1982): *Domingo Martínez*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Stirling Maxwell, William (1848): *The Annals of the Artists of Spain*, vol. I. Londres, John Ollivier & Paul Mall.
- Tena Ramírez, Carmen de (2020a): *José Gestoso y su labor de protección del patrimonio histórico sevillano*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Tena Ramírez, Carmen de (2020b): “José Gestoso y la Catedral de Sevilla: fuentes documentales y conservación patrimonial”. En: Pleguezuelo, Alfonso/Tena Ramírez, Carmen de (coords.): *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación de Sevilla/Editorial Universidad de Sevilla, pp. 91-112.
- Valdivieso, Enrique (1990): “Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla”. En: *Laboratorio de Arte*, 3, pp. 109-122.
- Vasari, Giorgio (1568): *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*. Versión online: Fondazione Menofonte. Edizione Giuntina: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [consulta:17/12/2020].

Fecha de recepción: 03-III-2021

Fecha de aceptación: 19-VII-2021