

Un nuevo ejemplo de pintura barroca importada en Bizkaia. Un ciclo de la vida de San José en la Basílica de Begoña

(A new example of baroque painting imported in Bizkaia.
A cycle in the life of San José in the Basilica of Begoña)

Morente Luque, Fernando
Zuberoa, 16 - 2º dcha.
48960 Galdakao

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 481-492]

El estudio de los nueve espléndidos lienzos que se encuentran en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña nos va a permitir aportar un nuevo ejemplo de lo que entendemos como pintura barroca importada en Bizkaia. Vamos a pasar de un conjunto pictórico espectacular del que nada sabíamos, a la reconstrucción de un proceso por el que daremos a conocer la figura del patrono que encargó estas obras, el destino original para el que fueron creadas y cómo no, al artífice de las mismas. Tres claves de un proceso que nos ayudará, entre otras cosas, a contextualizar desde un punto de vista histórico-artístico este ciclo sobre la vida de San José.

Palabras Clave: Pintura barroca. Basílica de Begoña. Bilbao. San José.

Begoñako Ama Birjinaren Basilikan aurkitzen diren bederatzi mihise ederren azterketak beste adibide bat eman go dugu Bizkaia inportaturiko pintura barrokozat zer ulertzen dugun adierazteko ahaleginean. Ezertan ezagutzen ez genuen pintura-multzo ikusgarri batetik, prozesu bat berreraikitzen pasako gara, eta hartan ezagutuko ditugu obra horiek agindu zituen patronoa, pintura horiek norako sortu zituzten hasieran eta, nola ez, haien egilea. Prozesuaren hiru gako horiek lagunduko digute, besteak beste, San Joseren bizitzari buruzko ziklo hau kokatzen ikuspegi historiko-artistiko batetik.

Giltz-Hitzak: Pintura barrokoa. Begoñako Basilika. Bilbo. San Jose.

L'étude des neuf splendides toiles qui se trouvent dans la Basilique de Notre Dame de Begoña va nous permettre fournir un nouvel exemple de ce que nous entendons comme peinture baroque importée en Bizkaia. Nous allons passer d'un ensemble pictural spectaculaire dont nous ne savions rien, à la reconstruction d'un processus par lequel nous ferons connaître la figure du patron qui commenda ces oeuvres, le destin originel pour lequel elles furent créées et, pourquoi pas, leur auteur. Trois clés d'un processus qui nous aidera, entre autre, à situer, d'un point de vue historico-artistique, ce cycle sur la vie de Saint Joseph.

Mots Clés: Peinture baroque. Basilique de Begoña. Bilbao. San José.

Sabido es que la pintura, a diferencia de otras artes, presenta unas dificultades de estudio específicas ante la falta de documentación existente debido entre otras cosas, a que normalmente no se protocolizaba ante notario. Esto nos lleva, a la hora de emprender su investigación, a aplicar una metodología concreta o adecuada para cada caso. Teniendo esta idea en consideración, abordamos el estudio de nueve espléndidos lienzos, tanto en tamaño como en ejecución, que actualmente se encuentran decorando los muros de la Basílica de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao y en los que se representan diferentes pasajes de la Vida de San José. Integran la serie, *El nacimiento de Jesús*, *La adoración de los pastores*, *La adoración de los reyes magos*, *El sueño de San José*, *Jesús entre los doctores*, *La huida a Egipto*, *La estancia en Egipto*, *La sagrada familia* y *La muerte de San José*.

Estas obras en su conjunto van a constituir, siendo este el objetivo del estudio, un ejemplo de lo que pudo ser una práctica habitual en el País Vasco, y concretamente en Bizkaia, durante los siglos XVII y XVIII: Estamos hablando de la importación de obras de arte, llegadas aquí por iniciativa de ilustres patronos del país, quienes en honor a los santos a cuya imagen profesaban una gran devoción, auspiciaban la colocación en iglesias y conventos de nuestro territorio de lienzos u otros objetos decorativos con imágenes de estos. Buscaban con ello glorificar la iglesia de la que eran devotos a través de la mejoría del patrimonio de la misma, y para ello recurrían a artistas foráneos en los que buscar tal vez, una mayor calidad que entendían necesaria para ensalzar la imagen de sus santos etc.

Vamos por tanto, a través de este conjunto pictórico que consideramos espectacular, a reconstruir un proceso en cuya dinámica intervienen principalmente la figura de un patrono, un artista y un destino original.

He de reconocer que en un primer contacto con este conjunto de obras me llamó la atención sobretudo, debido a mi formación académica y laboral, la gran dependencia que el artista en cuestión tenía de las estampas a la hora de realizar estas composiciones.

A priori, iba a aplicar una metodología de estudio fundamentada en un análisis iconográfico y búsqueda de las fuentes gráficas, para lo que no era un requisito imprescindible la presencia de documentación. Pero pronto me di cuenta de que esto no hubiera colmado mis intereses como historiador del arte, y que una obra de tal magnitud merecía una mayor atención. Por este motivo me propuse realizar un estudio más profundo que me ayudara a desvelar aquellas cuestiones que se nos plantean en el momento en el que observamos un cuadro. Estos por sí solos y ante la ausencia de un resorte documental, constituyen una fuente de información muy importante de la que podemos hacer uso para desvelar toda una serie de cuestiones sobre los mismos. Esto también es aplicable en el caso que nos ocupa. De este modo, vemos en primer lugar cómo estamos ante un ciclo cuyo nexo de unión, iconográficamente hablando, es la figura de San José, algo que indudablemente nos hace pensar que estas obras actualmente están ubicadas fuera de su contexto original. Es lógico creer que esta serie fue creada para decorar los muros de algún convento, probablemente de la Orden de los Carmelitas Descalzos. Una idea esta que reforzamos con la tipología de los cuadros, cuyas características se relacionan con obras pertenecientes a series conventuales, es decir, obras de gran formato que constituyen en número grandes ciclos en torno a una figura o tema principal. Una cuestión ésta de la que extraemos la conclusión de que la presencia de estas obras en la Basílica de Begoña es algo circunstancial.

Una segunda lectura se podría realizar en base a la localización de alguna firma, si no en todos los cuadros, algo que no era muy habitual, sí al menos en alguno de ellos. Esto nos proporcionaría de inmediato la identidad del personaje autor de este conjunto, pero ante la

imposibilidad, tanto física por la altura de los cuadros, como material, he tenido que recurrir a otras vías que me llevaran a esta misma propuesta.

Me encontraba a priori ante unas obras de las que, documentalmente hablando, poco sabía. Únicamente disponía de una serie de referencias vagas que me hablaban de un noble caballero que encargó a mediados del XVIII hacer estas obras en Sevilla.

Seguidamente y tomando como punto de partida esta idea, me dispuse a realizar un rastreo bibliográfico que me llevó satisfactoriamente a encontrar una referencia¹ en la que se me proporcionaba una información más específica en torno a la figura de un patrono, identificado como José Loizaga, que encarga once cuadros considerados como hermosos y de buena factura a un pintor en Sevilla. Se nos cita también cómo estas obras tuvieron como destino original la iglesia conventual de San José de la Isla y cómo hicieron subir el sabor josefino de la iglesia una vez que fueron colgados. Incluso, en una nota a pie de página sitúa dichas obras en la Basílica de Begoña.

Una información esta que me ayudó, entre otras cosas, a contextualizar estas obras dentro de un marco legal y geográfico concreto, como es El Desierto de la Provincia de San Joaquín. Ante esta perspectiva, decido acudir al Archivo del Convento provincial de la orden, en Vitoria-Gasteiz, en donde recojo toda la documentación a cerca del Convento del Desierto de San José de la Isla. He de destacar el gran trato y la ayuda recibida por el personal del convento quienes me llevaron directamente a la consulta de el Libro de Becerro del Desierto de la Isla², en donde afortunadamente se encontró el documento que colmaba todas mis aspiraciones y que ha sido básico para el desarrollo de esta investigación, y por tanto para constatar con cierto criterio que estamos ante un caso de pintura barroca importada en Bizkaia.

De la lectura de este documento se extrae una información estimable que nos va a permitir reconstruir, como historiador del arte, lo que pudo suceder en torno a estas obras. Se nos proporciona, por ejemplo, la identidad del Patrono de este conjunto, quien fue el encargado de llevar a cabo la dotación artística del convento. Se trata de *Don José de Loizaga y Castaños*, de quien es sabido que nació en la localidad vizcaína de Galdames y que residió como vecino de Bilbao. Estamos al parecer ante un ilustre personaje, a quien destacaban como "*cavallero muy conocido en el señorío*"³, que llegó incluso a ser nombrado por el rey, a comienzos del siglo XVIII, Comisario General de la Cruzada en el reino de Perú⁴.

Sin duda alguna, ejerció a lo largo de su vida un patronazgo sobre el convento del Desierto de San José de la Isla, amen de su gran devoción hacia la figura de San José, por lo que junto a la gran limosna que donaba, auspiciaba diversas obras de arquitectura, ermitas, así como los retablos y la decoración interna de la iglesia por medio de lienzos como los que aquí se presentan. Hizo al respecto una petición por la que instaba a que los cuadros, que

1. De la Inmaculada, O.C.D., Fray Juan José: El Desierto de la Provincia de San Joaquín. Editorial S. Católica, Vitoria-Gasteiz, 1956. Pág. 103.

2. Libro de Becerro del Desierto de la Isla, Folio 23. (El original se encuentra en el Archivo del Desierto de Hoz de Aner: A-III-2.)

3. Este dato se ha obtenido de otra obra depositada en el Archivo del Convento Provincial de los Carmelitas Descalzos. Se trata de: *Relación histórica de la Fundación del Santo Desierto de la Isla y la Vida del M.R.P. y V. Fr. Pablo de la Inmaculada. Año 1719, Pág. 22.*

4. *Ibid.*, pág. 22

en su origen eran once, nunca fueran enajenados ni mudados a otros lugares diferentes para los que fueron destinados. Algo que inevitablemente no ha podido suceder, aunque nos queda como consuelo el saber que al menos la mayor parte del ciclo se conserva unido, manteniendo incluso un sentido iconográfico que ayuda a un mejor entendimiento del mismo. A cambio, Don José de Loizaga, únicamente pedía que rezaran para que su alma fuera encomendada a Dios, además de rezarle un responso después de su muerte.

Estamos por tanto ante un claro ejemplo de Patronazgo que al parecer ya se desarrollaba desde comienzos del siglo XVIII, y en el que podemos observar, entre otras cosas, como nuestro personaje no escatimaba en gastos a la hora de realizar sus donaciones, ya que el encargo y traslado de estas obras le supuso un montante de 24.000 reales, una cantidad sin duda importante, que nos hace pensar que el dinero no era obstáculo cuando se trataba de dignificar la imagen de su santo patrón con obras que al parecer encargaba a artistas de primera línea. Esto sucede con los lienzos objeto de nuestro estudio así como con las esculturas que formaban parte del Retablo del altar mayor de la iglesia conventual, y concretamente con la figura de San José, que quiso encargar de Nápoles⁵, aunque le llegaron también noticias de la presencia de un afamado artista en Sevilla, quien finalmente ejecutaría la pieza por una cantidad de 200 pesos⁶.

Da la sensación, por lo visto hasta ahora, que D. José de Loizaga era un personaje con un gran poder adquisitivo, que no sólo encargaba las obras de arte sino que también se encontraba muy metido en lo que podríamos definir como el proceso creativo de éstas, es decir, que estamos tal vez ante la figura no sólo de un patrono sino también de un mentor de las obras de arte. En este sentido, además de costear materialmente la realización de sus encargos, parece ser que también se preocupaba por la calidad artística del producto⁷. Como se desprende del documento que aportamos, incluso es probable que se desplazara in situ al lugar donde se iban a realizar sus encargos. Así vemos como en el texto se nos cita que “*enbio*” al Desierto de San José de la Isla los cuadros procedentes de Sevilla que en esta época constituía uno de los centros artísticos más importantes al que Loizaga acudía, al parecer, con frecuencia. No olvidemos que tanto estos lienzos como la figura de San José para el Altar Mayor, fueron mandadas hacer en esta ciudad.

Esto puede tener su razón de ser si nos atenemos a la gran presencia de vascos que durante este periodo residieron en Sevilla, tanto comerciantes como especuladores de tierras⁸. Sin duda es probable que este sea el motivo por el que nuestro personaje estuviese bien informado del panorama artístico que se desarrollaba sobretudo en el sur de la península, aunque no descartamos tampoco que este pudiera residir en la ciudad hispalense durante algún tiempo, dado el cargo que al parecer ostentó.

5. Spinosa, Nicola : El arte en la corte de Nápoles en el siglo XVIII. Catálogo de exposición. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

6. Ibid., pág. 22

7. Véase : Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII C.E.H.A., Universidad de Murcia, 1988.

8. Gamero Rojas, Mercedes : “Una aportación al estudio de la presencia de vascos y navarros en la Sevilla del siglo XVIII. Su inversión en tierras de 1700 a 1834”, en Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, año XLIV, cuadernos 3-4, San Sebastián.

- En la página 494 da testimonio de la presencia del apellido Loizaga en la ciudad.

Una vez obtenida una visión general del que podemos considerar como Patrono o Mentor de los lienzos, haremos lo mismo con otro de los datos que se nos proporciona en el documento y que forma parte esencial del proceso que en este estudio se plantea.

Estamos hablando del lugar de destino original de los cuadros, es decir, el *Convento del Desierto de San José de la Isla*⁹. Así se denominaba a aquellos terrenos situados entre los ríos Urondo y Asua en la margen derecha y el Galindo y la villa de Portugaleta en la izquierda. Anteriormente, esta zona era conocida como San Nicolás de Ugarte, hasta que a comienzos del siglo XVIII pasó a denominarse "El Desierto", concretamente en 1719, cuando los Carmelitas descalzos se asentaron en la zona previa cédula real que les permitió la fundación del Desierto¹⁰. Conseguían de este modo los carmelitas Descalzos de la Provincia, fundar una casa-desierto en esta zona en la que desarrollar una vida eremítica dedicada a la oración perpetua, vigiliass e incesantes mortificaciones de sus cuerpos. Una fundación creada, pese a las dificultades que esto entrañaba por la gran cantidad ya existente en villas y ciudades. Situación que se hacía insostenible para el pueblo, quien en definitiva a era el encargado de sustentarlos. Pese a ello consiguen su fundación y se mantuvieron así hasta comienzos del siglo XIX, momento en el que la constitución del año 1820 primero, que supuso la supresión de casi todos los conventos, y la Guerra Civil de 1834 después, provocaron la exclaustación y la definitiva salida para siempre de aquella colina de la vida eremítica. Este nefasto desenlace final originó el que por un lado los hermanos carmelitas que allí habitaban se trasladaran al Santo Desierto de San José de Rigada, y las obras de arte fueran esparcidas por diferentes lugares, siendo así cómo en 1834 llegaron nueve de los once lienzos a la Basílica de Nuestra Señora de Begoña.

En cuanto a la estructura del edificio diremos que el proyecto y la dirección del mismo corrió a cargo del padre carmelita Fray Marcos de Santa Teresa entre los años 1719-1729¹¹. Unas obras de las que hoy en día no queda ningún resto. Unicamente los planos originales de los que obtenemos como principal conclusión la disposición del convento, cuyas dependencias convergen hacia la Iglesia y otras dependencias menores, como la biblioteca y las celdas de los religiosos. Una iglesia de planta rectangular a la que se accedía por cuatro puertas que nos conducían a la única nave existente y un crucero¹². En su interior destacaban por encima de todas las obras decorativas, dos altares laterales dedicados a la Virgen del Carmen y a la Seráfica Doctora, el retablo del altar mayor dedicado a la figura de San José, que estaba acompañado por las efigies de San Juan de la Cruz y Santa María Magdalena de Pazzis, y los lienzos objeto de nuestro análisis que se encontraban decorando los muros de la Iglesia.

9. Los datos que a continuación exponemos y que hacen referencia a la fundación del convento se han tomado del libro del Padre Fr. Juan José de la Inmaculada.

10. Véase : Echeverría Goñi, Pedro y Vélez Chaurri, Javier : Sobre la modélica fundación y dotación de un convento carmelitano del siglo XVII en Bilbao. Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Tomo I, Mérida, 1992, pp. 201-205.

- Se nos pone como antecedente el intento de fundación de un convento en Bilbao hacia el año 1680, siendo el responsable de la dotación del mismo Don Martín de Saavedra Ladrón de Guevara.

11. Echeverría Goñi, Pedro y Fernández, Gracia, Ricardo : "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden", capítulo VI de la obra : Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte. Pamplona, 1982, pp. 203-205.

12. Datos extraídos del libro del Padre Fray Juan José de la Inmaculada, pp.102-105.

Finalmente, y como gran incógnita, nos queda en el aire la identidad del artista que realizó estas composiciones de quien únicamente se nos dice que fue un “*maestro muy afamado en el arte*”. Sin duda alguna, la identidad de este personaje parece ser un aspecto de poca relevancia dentro de la comunidad de los Carmelitas Descalzos como se desprende de la no aparición de ésta en el documento. Esto es comprensible si nos atenemos a que el clero raramente buscaba en una obra de arte calidades que no fuesen otras que las puramente devocionales o piadosas, quedando a un lado cuestiones técnicas o estilísticas. Por el contrario era el patrono y mentor quien se encargaba de controlar estos aspectos. Es curioso observar cómo a través del documento nos damos cuenta de que prestaban una mayor preocupación por aspectos como la travesía que tenían que hacer los cuadros desde Sevilla hasta aquí, que por el artífice de las obras.

A pesar de ello, y como historiador del arte, no me quedaba más remedio que, dada la atracción e interés de estas obras, intentar aproximarme a la última clave de este proceso, que no es otra que la posible atribución de esta serie a un artista determinado.

Tomamos como primera referencia alusiones geográficas y cronológicas que se citan en el documento y que nos hablan de un artista, al parecer de primera fila, activo en Sevilla a mediados del siglo XVIII. Bajo esta tesis se va a proponer en principio la figura de *Domingo Martínez*. Un pintor considerado como la más ilustre y destacada figura de la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVIII.

Como primera referencia, estos primeros datos coincidentes, no son suficientes para determinar su relación directa con estas obras, por lo que se ha llevado a cabo el análisis de otra serie de aspectos, ya sean estilísticos o iconográficos, que nos han aproximado con una mayor rigurosidad a la figura de Domingo Martínez o su taller como autores materiales de este conjunto pictórico. Se ha realizado por tanto un estudio de carácter comparativo en el que se han insertado los lienzos de la Basílica de Begoña dentro de la producción del artista, analizándose en qué medida estas podían encajar. Para ello hemos creído necesario realizar un seguimiento biográfico del artista¹³, para de esta forma poder obtener unas conclusiones.

Primeramente, y para ponernos en situación, empezaremos diciendo que Domingo Martínez fue un pintor que gozó en la primera mitad del siglo XVIII de un gran prestigio en Sevilla. Fue el artista que mayor número de encargos recibía durante este periodo, lo que provocó que ante la imposibilidad de hacer frente a todos los pedidos, creara en su hogar un taller al que acudirían una gran cantidad de discípulos. Esto ha dado pie para que se hable de una dualidad compositiva en la producción del pintor, que distingue a las obras propias del artista, de mayor calidad, con obras sacadas de taller. Una dualidad que poco nos interesa en este estudio debido a que lo realmente importante para nosotros es saber que detrás de todos y cada uno de los cuadros se encontraba la figura del maestro.

Un momento muy importante de su vida transcurrió entre los años 1729 y 1733. Periodo en el que la corte se traslada a Sevilla y con ella, un gran número de artistas de primera fila entre los que destacamos, por la gran amistad que parece ser le unió a Domingo Martínez, al pintor francés Jean Ranc. Este acontecimiento generó en nuestro artista la absorción de una nueva tendencia estilística, que junto con la consabida influencia de Murillo¹⁴ harán

13. Soro Cañas, Salud : “Domingo Martínez”, en *Arte Hispalense*, nº 71, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

14. Uno de los lienzos que se encuentran en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao, en el que se representa el tema de la Sagrada Familia, es una copia prácticamente literal de una obra que con el mismo tema realizó Murillo y que hoy en día se encuentra en el Museo de Budapest.

de su estilo peculiar y definido, hablándose nuevamente de un dualismo, pero esta vez estilístico.

A esta idea de dualismo estilístico podríamos hacer, tal vez, una matización en relación a estas tendencias de las que parece se ve influido Domingo Martínez, y que podríamos considerar superficiales o basadas en cuestiones como el color, el dibujo, la composición etc. Pensamos que estas quedarían determinadas, como punto de arranque, por el influjo de las fuentes gráficas, ya sean estampas o dibujos que afectarían a nuestro artista de forma directa o indirecta. Es decir, cuando se habla de la influencia de la pintura francesa, se debe a la asimilación de repertorios visuales de autores franceses. De esta forma, vemos cómo en el caso de las obras de la Basílica de Begoña que se encuentran mayormente influidas por la pintura de origen francés, es porque dependen directamente de una estampa que además de proporcionarle una composición concreta, le marca unas pautas estilísticas que el artista en cuestión irá asimilando hasta crear en él un estilo determinado. Cuando por otra parte, se presenta en el estilo de Domingo Martínez una influencia de las formas tomadas de Murillo, estamos diciendo indirectamente que el artista se vio sometido a las maneras de hacer de la pintura procedente de los Países Bajos porque sin duda alguna, Bartolomé Esteban Murillo siguió en muchas de sus composiciones modelos del taller de Rubens¹⁵ y otros artistas flamencos que marcaron su estilo y a su vez, este fue transmitido posteriormente a otros artistas por medio de su obra. Tomamos como ejemplo un cuadro de la serie de Begoña en el que se representa la "Sagrada Familia" y que como ya hemos mencionado anteriormente, es una copia casi literal de la Sagrada Familia de Murillo, por lo que es indudable la influencia de sus formas. Pero el caso es que Murillo para la realización de esta obra, empleó como fuente iconográfica una estampa de Johannes Sadeler I, de la que adopta la postura de la Virgen, la manera de mirar o cómo descansa la mano sobre las rodillas, etc.¹⁶. Unas formas originarias que, a través de la estampa, se van a ir transmitiendo de un artista a otro. Vemos por tanto cómo el origen de un estilo viene determinado, entre otras cosas, por las fuentes gráficas de las que se nutre el artista y que son a su vez el origen del proceso creativo dentro de la obra de arte.

En el caso de Domingo Martínez, parece estar condicionado por dos tendencias ya citadas, que marcan en él un estilo concreto cuyas características exponemos a continuación, para con ello establecer un estudio comparativo con nuestras obras y poder establecer así unas conclusiones encaminadas a relacionar al pintor con la serie de cuadros que aquí exponemos.

Domingo Martínez es un artista caracterizado por la presencia en sus obras de un dibujo bastante acabado en aquellas figuras que pretende destacar de cada escena, lo que potencia con un colorido sobrio en las escenas, que acompaña con un juego de luces y sombras que nos llevan en un ambiente espiritual hasta la escena principal. Esta queda destacada por medio de una luz artificial que nos lleva directamente a ese momento de mayor intensidad de la escena. Esta primera característica encaja perfectamente con nuestras obras. Incluso da la sensación de que están sacadas tras ver la serie de la Basílica de Begoña. En todas y cada una de ellas el tema principal es destacado por una fuerte iluminación

15. Pérez Sánchez, A.E. : De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, Alianza, 1993. Véase el capítulo dedicado a Murillo.

16. Navarrete Prieto, Benito : La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Fundación de apoyo a la Historia del arte hispánico, Madrid, 1998, págs. 257-258.

fruto de esa luz artificial, que contrasta con la parquedad de los fondos que aparecen indefinidos con vagas estructuras arquitectónicas que dejan ver el poco interés que el artista tenía hacia estos aspectos. Si observamos por ejemplo la escena de el “Sueño de San José”, presenciamos claramente lo comentado hasta ahora. Por medio del juego de luces y sombras va a realzar la acción principal, captando concretamente, el momento de mayor interés personificado en la figura del arcángel San Gabriel, quien a su vez y por medio de una línea diagonal constituida sobretudo por las alas, transportan al espectador hacia la figura protagonista de la serie: San José. Incluso, y en contraste con las figuras del primer plano que aparecen bien definidas, se nos presentan unos fondos poco acabados como apreciamos en la figura de la Virgen que aparece nuevamente acompañada de estructuras arquitectónicas como telón de fondo.

Conocida es esta tendencia compositiva en la producción de Domingo Martínez, es decir, la utilización de fondos muy parcos, tanto en el color como en la definición de las formas, con el fin de que no intercedan en la escena principal.

En cuanto a sus personajes, se dice que son tipos peculiares y claramente reconocibles, teniendo un especial interés en los rostros, sobretudo de aquellas figuras que pueden considerarse como principales dentro de la escena. Esto lo observamos, en nuestra serie, en obras como la “Sagrada Familia” o “Jesús entre los Doctores” en donde los rostros de figuras como la Virgen o el Niño Jesús están mucho más definidas que las del resto de personajes, acompañado esto de la ya mencionada iluminación que hace que estas figuras destaquen sobre el resto. Un problema que parece ser tuvo Domingo Martínez a la hora de componer, fue la realización de manos y pies, para cuya elaboración tenía bastante dificultades como se desprende de la obra anteriormente citada sobre el “Sueño de San José”, o por poner otro ejemplo, en la escena de “La Huida a Egipto”, en donde apreciamos sobretudo la ejecución de

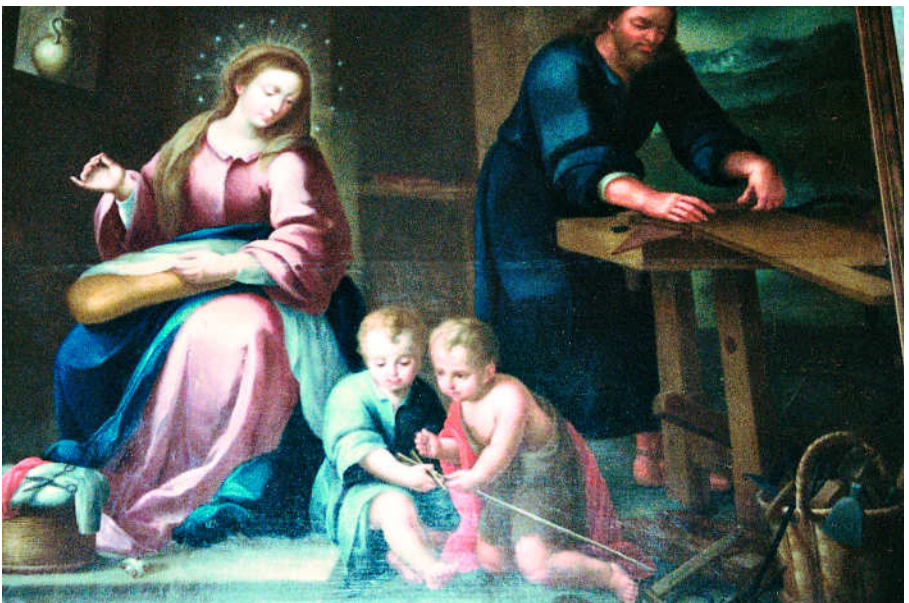


Fig.1 : Artista anónimo del siglo XVIII. “La Sagrada Familia”. Basílica de Nuestra Señora de Begoña. Bilbao.

unos pies muy desproporcionados en relación con las figuras. Unas carencias que nuestro artista suplía con el uso de estampas como posteriormente analizaremos.

Otra característica en la obra de Domingo Martínez, y en relación con la tipología de sus personajes, es que presenta un prototipo de figura tanto masculina como femenina que repite constantemente y que una vez más observamos en la Basílica de Begoña. Ponemos como ejemplo, dado que son modelos que se repiten constantemente en la serie, las figuras de la Virgen y San José de la escena de la "Sagrada Familia" (fig. 1). Vemos así cómo la figura de San José está caracterizada por un rostro alargado, barbilla puntiaguda, nariz recta y ojos almendrados. Del mismo modo, en la figura de la Virgen se detectan características propias del pintor, como por ejemplo un rostro ovalado que parece viene determinado por la influencia de la pintura francesa, así como una figura más estilizada que la de San José.

Aprovechamos esta obra y estos modelos para dejar constancia de que siguen fielmente el canon estilístico que caracterizará a la obra de Domingo Martínez, y para que quede aún más claro, comparamos individualmente esta pieza con una pintura que el artista realizó en la Sala de Ordenación del Convento de Santa Inés en Sevilla (fig. 2), observándose cómo en ambos casos todas las características antes citadas se mantienen hasta el punto de que las figuras de la Virgen y del Niño Jesús son prácticamente iguales en sus formas. Decir al respecto que incluso en el caso de la Virgen, ambos modelos tienen un gran parecido físico en cuanto al rostro, la mirada, la vestimenta, etc., que hacen pensar que fueron realizados por la misma mano.

De este modo, la comparación de estas obras nos va a permitir una vez más defender la hipótesis que en cuanto al artista aquí pretendemos exponer.

Acabaremos diciendo, como otra característica, que en Domingo Martínez se aprecia un influjo compositivo de la obra de Murillo en cuanto a la presencia en sus composiciones de amplios espacios celestes repletos de figuras angélicas y sobre todo cabezas de ángeles alados, que dividen la escena en dos ámbitos, el celestial y el terrenal. Una característica esta que Murillo toma sobre todo de estampas flamencas y que ahora transmite a nuestro pintor.

Son estas las características principales que definen el estilo de Domingo Martínez y que como vemos, pueden aplicarse de igual modo a nuestras obras. Por este motivo podríamos decir que desde un punto de vista iconográfico, estas se encuentran muy cerca de la mano del pintor sevillano o su taller. Y digo esto porque en toda la serie se aprecian diferencias técnicas entre unas obras y otras por un lado, y dentro de una misma obra por otro. Esto nos hace pensar que el artista contó con la colaboración de sus discípulos y más aún, de las estampas que en algunos casos copió literalmente mejorando así la calidad de la obra.



Fig. 2 : Domingo Martínez. "Sagrada Familia". Convento de St^a Inés. Sala de Ordenación. Sevilla.

Veremos de este modo cómo la utilización de las estampas ha constituido un papel muy importante en la obra de Domingo Martínez, tanto por ser el origen de unas tendencias estilísticas que posteriormente nuestro artista ha captado, como por la mejora en la calidad técnica de sus obras.

Con este comentario pasamos a analizar las fuentes gráficas utilizadas por nuestro artista para ver ahora, desde un punto de vista iconográfico, si la serie de obras de Begoña se acomoda dentro de la producción del pintor sevillano, lo que nos permitirá acercarnos aún más a nuestro objetivo.

Como ya es sabido, Domingo Martínez gozaba de un gran prestigio en la ciudad de Sevilla, lo que le proporcionaba una gran cantidad de encargos. Sin embargo parece ser que esto se debía más a cuestiones personales o de simpatía, que a méritos profesionales. Desde siempre se ha cuestionado su calidad como pintor definiéndolo como un artista que no poseía los sólidos principios de su arte. Ceán Bermúdez decía al respecto, que Domingo Martínez era un artista carente de inventiva para componer, por lo que se valía del uso de estampas que al parecer poseía en abundancia¹⁷. Por tanto, recurría con frecuencia al manejo de estampas que le facilitaban la realización de sus composiciones, así como le permitía ganar tiempo a la hora de hacer entrega de sus encargos dentro de los plazos convenidos. Estas estampas eran también utilizadas por sus discípulos para aprender el arte de la pintura y de paso ayudar a llevar a cabo la gran cantidad de obras que le encargaban al maestro.

Este frecuente manejo de estampas, se hace realidad también en la serie de lienzos de la Basílica de Begoña. Si nos detenemos por ejemplo en la obra que representa el tema de “La Adoración de los Reyes Magos” (fig. 3), probablemente la pieza de mayor calidad del



Fig. 3: Artista anónimo del siglo XVIII. “La Adoración de los Reyes Magos”. Basílica de Nuestra Señora de Begoña. Bilbao.



Fig. 4: Schelte A Bolswert. “La Adoración de los Reyes Magos”. Grabado sobre composición de Rubens.

17. Ceán Bermúdez, J.A. : Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo III, Madrid, 1800, pág. 74.



Fig. 5: Artista anónimo del siglo XVIII. "El Sueño de San José". Basílica de Nuestra Señora de Begoña. Bilbao.



Fig. 6: J.Dorigny. "El Sueño de San José". Grabado sobre composición de Simon Vouet.

conjunto, vemos cómo está literalmente copiada de una estampa, que sobre el mismo tema realizó el grabador Schelte A Bolswert (fig. 4) sobre una composición original de P.P.Rubens, a cuyo taller pertenecía. El artista sevillano incorpora únicamente algún detalle con respecto a la estampa, como por ejemplo las figuras de angelotes que probablemente habrá tomado de otra estampa o de alguna obra cercana a Murillo.

Siguiendo con la serie llegamos al tema de "El Sueño de San José" (fig. 5), un tema que como hemos citado anteriormente presentaba unas características estilísticas marcadas por una influencia de la pintura francesa del momento, y más concretamente por sus estampas. Efectivamente Domingo Martínez recurrió en este caso a un grabado realizado por el artista francés J. Dorigny (fig. 6) sobre la composición de Simon Vouet, en la que se representa el mismo tema. Como sucede con el caso anterior, D. Martínez incorpora un espacio celestial compuesto por nubes y ángeles.

Al igual que en el tema de "El Sueño de San José", para la realización del lienzo de "La Natividad", siguió las mismas pautas compositivas, es decir, tomó como modelo un grabado francés, en este caso de Pierre Daret nuevamente sobre composición del pintor Simon Vouet¹⁸. De esta estampa, D. Martínez copia literalmente el grupo de ángeles que se encuentran adorando al Niño Jesús, así como algún otro que aparece revoloteando.

Esta estampa parece ser que tuvo una gran difusión no solamente en el siglo XVIII, sino ya antes en el siglo XVII y concretamente en la persona de Murillo. Vemos así cómo en una

18. Esta estampa que tomo como referencia se encuentra en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París.

obra atribuida a él y que se encuentra en la Enrich Galleries de Nueva York, la coincidencia con la estampa es total, lo que nos hace pensar que estuvo en sus manos.

Estos son los tres ejemplos más claros en los que se observa una dependencia total del artista hacia una serie de estampas que utilizó a la hora de realizar sus composiciones¹⁹. Sin embargo, el mero hecho de haber encontrado las fuentes gráficas en estas obras no nos aporta una información lo suficientemente aclaratoria como para relacionar iconográficamente estas obras a Domingo Martínez. Únicamente cabe destacar la presencia de estampas de origen francés que pueden estar relacionadas con el artista y su ámbito, sobretodo después de la llegada de la corte a Sevilla y con ella, pintores franceses que le pudieron proporcionar estas y otras imágenes.

Sin embargo, la información extraída del inventario de bienes del artista hizo cambiar las cosas²⁰. Un inventario que realizó en 1751 D^a Mariana de Espinosa, viuda del pintor, del cual se extrae que poseía abundantes bienes que mostraban la cómoda posición económica del artista. De entre todas sus posesiones nos interesa especialmente el inventario de la biblioteca y de la colección de estampas, de donde se obtuvo una serie de datos que ahora sí nos ponen en estrecha relación con el artista. Por un lado se confirma la presencia en sus manos de un gran número de estampas francesas fruto de la consabida relación que tuvo con pintores como Jean Ranc²¹. Igualmente, era poseedor de un tomo con estampas originales de Rubens²² y de otros autores semejantes. Es a partir de este momento cuando se entiende la presencia conjunta tanto del grabado de Bolswert sobre "La Adoración de los Reyes Magos" como de las estampas de origen francés, en el ciclo de la Vida de San José. Gracias a este nuevo aporte documental, vamos a poder relacionar nuevamente, desde un punto de vista iconográfico, a Domingo Martínez con la realización de este conjunto pictórico.

Vemos por tanto, y ya para concluir, que son ya abundantes las coincidencias que nos permiten afirmar, con prudencia eso sí, y ante la imposibilidad por mi parte de localizar una firma que lo demuestre con rotundidad, que estamos ante el artista considerado como "*muy afamado*" y al que Don José de Loizaga y Castaños encargó esta serie de la Vida de San José para decorar la Iglesia del Convento del Desierto de San José de la Isla. Una referencia esta última que nos vuelve a emparentar nuevamente a Domingo Martínez, por el simple hecho de que durante el siglo XVIII, era frecuente ver cómo comunidades de religiosos, entre ellos Carmelitas, recurrían a nuestro artista para la renovación de sus templos²³.

19. Existen otros ejemplos en la Basílica de Begoña en los que el pintor parece recurrir, en este caso parcialmente, a una estampa. Esto sucede en el caso del tema de "La Adoración de los Pastores", donde el artista recurre a una estampa del grabador flamenco Boece A Bolswert que sobre el mismo tema realizó siguiendo una composición de Abraham Bloemart que actualmente se encuentra en el museo del Louvre.

20. Aranda Bernal, Ana María. : "La Biblioteca de Domingo Martínez. El Saber de un pintor sevillano del XVIII", revista Atrio, nº 6, 1993, pp. 63-98.

21. Ibidem, pag. 87.

22. Ibidem, pag. 88.

23. Véase: Valdivieso González, Enrique - Morales Martínez, Alfredo : Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de clausura. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991.