

LA VIRGEN DOLOROSA EN LA OBRA DEL GRABADOR SEVILLANO JOSÉ MARÍA MARTÍN. VARIACIONES Y TIPOS ICONOGRÁFICOS

Juan Carlos Martínez Amores
Investigador Histórico

Introducción: la personalidad artística de José María Martín

Aún a día de hoy son muy escasos los datos que conocemos de la biografía del grabador José María Martín, los cuales dio a la luz en su momento Ossorio y Bernard: “*Murió en Sevilla, su patria, en el año de 1853 a los sesenta y cuatro de edad, y fue enterrado en el cementerio de San Fernando*”¹.

Según este apunte tuvo que nacer por tanto en 1789, fecha que, junto con la del óbito que acabamos de reseñar, han sido asumidas por la crítica hasta el presente. No obstante, hace unos años se señaló que su muerte tuvo que producirse después de 1860 por existir una estampa firmada por Martín en esa fecha².

Esta última afirmación hay que tomarla con cautela ya que no hemos localizado ningún ejemplar de dicha estampa para comprobar el dato y corroborar que no se trata de un error de transcripción de dicha fecha; a ello hay que unir la inexistencia -al menos que se conozca- de otros trabajos de Martín ejecutados con posterioridad a 1853.

Aparte de esto, poco más se sabe sobre la vida de nuestro grabador, aunque queremos dejar constancia de su ingreso como hermano en la nómina de la

1 Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884 (edición de 1975), p. 421.

2 Joaquín GONZÁLEZ MORENO, “Una colección de grabados de José María Martín”, en: *Laboratorio de Arte*, nº 4, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 248 y 253.

Archicofradía del Cristo del Amor de Sevilla, lo que tuvo lugar el siete de abril de 1811³.

Este dato nos ayudará a entender la fluida y fructífera relación de Martín con las hermandades hispalenses, lo que las convertirían en uno de sus principales clientes junto con órdenes religiosas y parroquias.

De ahí que su temática sea fundamentalmente sacra -aspecto éste por otro lado común al resto de grabadores todavía en esa época- aunque de forma puntual afrontará asuntos heráldicos y de reproducción de pinturas⁴.

Desde el principio conectó con la piedad popular, que lo hará el principal destinatario de sus encargos como lo demuestra el abrumador número de trabajos que forman su catálogo, convirtiéndose así en uno de los grabadores sevillanos más prolíficos de todos los tiempos.

Además, su límite de actuación no se circunscribió al territorio hispalense, sino que operará en localidades como Lucena, Málaga, Martos o Antequera -entre otras- lo que nos habla de la popularidad de que gozó y la aceptación con que contaron sus estampas.

Sus primeras obras conocidas hasta el momento son el San Antonio de Padua del convento homónimo sevillano (1805), un “retoque” a una estampa de Santo Tomás de Aquino obra de Diego de San Román y Codina (1807) y la Virgen de las Maravillas de San Juan de la Palma (1808).

En esta última ya podemos apreciar el estilo que rezumarán la mayoría de sus trabajos, pues, pese a ser hijo de la época ilustrada, permanecerá aferrado a la tradición barroca -cuya alargada sombra en Sevilla aún perdurará durante buena parte del siglo XIX-, si bien es cierto que no renuncia totalmente a la estética neoclásica al adoptar en sus composiciones rasgos como la sobriedad y el equilibrio, sin duda fruto de la influencia ejercida por la Academia de Tres Nobles Artes en el panorama artístico hispalense.

En lo concerniente a su técnica, apuntamos brevemente que poseyó unas aceptables dotes de dibujante -sobre todo si lo comparamos con sus contemporáneos-, lo que podría llevarnos a pensar en una hipotética formación académica o que al menos disfrutara del aprendizaje de manos de un reputado maestro.

3 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, “Una estampa del Cristo del Amor en sus andas procesionales”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 614, Consejo de Hermandades y Cofradías, Sevilla, abril de 2010, p. 295. ÍDEM, “La Hermandad del Amor y el grabado. Estudio y catalogación”, en *Amor (1618-2018)*, Hermandad del Amor, Sevilla, 2018, pp. 242 y 251.

4 Juan CARRETE PARRONDO, “El grabado en siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, vol. XXXI de *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, p. 594.

Sobre el cobre trabajará habitualmente con el buril -herramienta que manejaba con destreza- aunque ocasionalmente se sirve también del aguafuerte, pero como labor complementaria, resultando de ello unos pulcros trabajos donde predominará la corrección técnica y compositiva.

La Virgen Dolorosa en los grabados de José María Martín

De entre la vasta obra de José María Martín, destaca la temática centrada en la Pasión de Jesús, tanto la referida a imágenes titulares de cofradías o veneradas en iglesias como representaciones de escenas pasionistas propiamente dichas⁵.

Dentro de la misma juega un papel muy importante -no podía ser de otra forma en el ámbito sevillano- la iconografía referida a la Virgen Dolorosa, en la que nuestro grabador va a crear unos patrones personalísimos que le harán cosechar grandes éxitos, como lo demuestra el abultado número de encargos que tuvo que atender sobre este asunto.

Vamos a tratar en este trabajo de clasificar y analizar los distintos tipos iconográficos empleados por Martín en sus dolorosas, y para ello se ha elaborado un catálogo -el cual en absoluto pretende ser exhaustivo y mucho menos definitivo- que nos ayude a contextualizar esta tipología.

Podemos establecer siete variaciones: el Calvario, el Descendimiento, la Piedad, el Entierro, la Soledad, la Dolorosa genuflexa y la que hemos venido en denominar como “dolorosa sevillana”, que a la postre será la más exitosa y difundida.

El orden empleado en el catálogo será el cronológico en la Pasión, no teniendo en cuenta el año de ejecución de la estampa tratada, ya que entendemos que ello contribuye a una más correcta metodología del trabajo y por ende a una mejor comprensión del lector.

Como resulta obvio, y atendiendo a la temática que nos ocupa, en las composiciones sobre escenas de la Pasión se tratará principalmente de la figura de la Virgen, pasando de puntillas sobre el resto de personajes.

⁵ Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, “La obra pasionista del grabador José María Martín”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 470, Consejo de Hermandades y Cofradías, Sevilla, abril de 1998, pp. 63-71.

Tipos iconográficos

I. El Calvario

Comenzamos con esta estampa que representa al **misterio de las Cinco Llagas de la Hermandad de la Trinidad** [fig. n^o 1]. Aunque no está fechada, la misma debió realizarse en los primeros años de la década de 1820, afirmación que hacemos en base al estilo y caracteres que presenta y que son los empleados por Martín en esa etapa, todavía sin alcanzar los niveles de maestría habituales en los años cuarenta⁶.

Asistimos a un caso casi inédito en la producción de nuestro grabador, ya que se conserva el que se puede considerar como boceto o modelo de la estampa: nos referimos a una pintura inserta en el libro de las reglas aprobadas el 15 de diciembre de 1819⁷ que presenta el mismo diseño -con alguna que otra ligera diferencia- y que fue realizada por el mismo Martín como delata la firma "Jose M^a Mⁿ f^{ms}".

Tal y como se indicó antes, solamente nos vamos a ocupar de la imagen mariana, que no es otra que la Virgen de la Esperanza contratada por el trinitario fray José Cabello con Juan de Astorga el diecinueve de junio de 1819⁹, y que contaría así con estas dos tempranas plasmaciones iconográficas.

Representada de forma excesivamente hierática y frontal y con semblante inexpresivo, la misma aparece ataviada con ropajes oscuros -a diferencia de la pintura de las reglas en la que aparece con saya blanca- sin ningún tipo de adorno o bordado y dispuestos de forma bastante suelta y natural, lo que hace que se formen numerosos pliegues en la parte baja del manto.

Entre la austeridad de las telas destacan el pañuelo que sujeta con la mano derecha y el escueto tocado que enmarca el rostro, sobre el que vemos una

6 La Hermandad de la Trinidad conserva en un aparente buen estado de conservación la plancha original de cobre. *Vid. Esperanza de la Trinidad. La mirada romántica de Sevilla*, cat. exp., Hermandad de la Trinidad, Sevilla, 2020, p. 93.

7 Cf. Pedro SOLÍS CHACÓN, "Las reglas de 1819", en: *Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad. Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto*, Hermandad de la Trinidad, Sevilla, 2011, p. 100.

8 Sobre esta faceta de José María Martín contamos varios ejemplares que estudiaremos en otra ocasión.

9 Cf. Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ, "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista", en: *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 134; José RODA PEÑA, "La imaginería procesional", en: *Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad. Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto*, op. cit., pp. 164-165.

corona con un diseño que empleará habitualmente Martín a lo largo de toda su carrera.

De la fortuna que debió tener la estampa da fe el haber sido reproducida en sendas ocasiones, una pintura sobre tabla con las indulgencias de la cofradía de la misma época y una litografía de mediados de siglo salida del establecimiento parisiense de Becquet.

Continuamos con otro grabado fechado en 1829 que nos muestra al **Cristo de las Ánimas del monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce** [fig. n^o 2]. Esta sobrecogedora imagen -que antaño fue venerada también con el título de la Vera-Cruz¹⁰- se conserva todavía en dicho cenobio presidiendo un retablo dieciochesco y escoltada por sendas esculturas de talla completa de la Virgen y San Juan de la misma época¹¹.

Ocupándonos ya de la imagen mariana del grabado, hay que advertir que en nada se asemeja a la que figura en el calvario original -lo mismo ocurre con el Cristo y el evangelista-, no sólo en sus gestos y actitud sino también por haberse representado como una efigie de vestir.

Este tipo de *invención* consistente en alterar por completo la apariencia de una efigie será muy frecuente en la estampa religiosa desde antiguo con la intención de acercarla a la sensibilidad de cada época; Martín va a optar numerosas veces por este recurso y aquí queda perfectamente ejemplificado. La Virgen está ataviada según el estilo imperante entre las dolorosas sevillanas durante las décadas centrales del siglo XIX, que no es sino un paso más en la evolución emprendida a finales de la centuria anterior tras romper con la moda barroca y que continuará su metamorfosis hasta llegar al inicio del Novecientos. Debido a que sobre la forma de vestir a las imágenes nos ocuparemos sobradamente en el último apartado del catálogo, no vamos a ahondar más en este caso.

No obstante, la Virgen va a presentar en este caso unas connotaciones propias tales como la acusada gestualidad y un evidente dinamismo que casan perfectamente con la imagen de San Juan y que se evidencian en el giro del busto a la derecha, la caída de la cabeza al mismo lado y la posición de los brazos, sobre todo el izquierdo.

10 Joaquín GONZÁLEZ MORENO, “Historia de Santiponce desde la fundación hasta la riada de 1603”, en: *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2002, pp. 51 y 54.

11 Emilio GÓMEZ PIÑOL, “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en: *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, op. cit., pp. 132 y 134.

II. El Descendimiento

Nos ocupamos ahora de esta estampa fechable hacia 1820-1830 [*fig. n° 3*] que, pese a carecer de texto alguno -al menos el ejemplar que se ha utilizado-, ya adscribimos en su día a José María Martín, a la par que resulta más que evidente que la escena representada no es sino el **misterio del Descendimiento de la Cofradía de la Quinta Angustia**¹², como lo delatan la propia disposición y posturas de los personajes, sobre todo el Cristo¹³. Estamos de nuevo ante una imagen de la Virgen integrada en una escena de la Pasión de Cristo. Localizada al pie de la cruz, presenta una actitud en exceso hierática y frontal ya que en vez de dirigir su mirada a Jesús parece que lo hace al espectador, aunque aquí habría que tener en cuenta que la primitiva imagen mariana de la hermandad no tenía la elevación de la cabeza tan acusada como la actual.

Como en la primera estampa, viste austeros ropajes oscuros sin ningún tipo de adorno y ciñe su rostro con cofia, detalles retardatarios que se apartan totalmente del estilo que ya estaba vigente en esos años, por lo que debemos interpretar esto como una resistencia al mismo.

La corona llamará nuestra atención ya que su tipología se aparta de forma clara de los diseños empleados de forma casi seriada por Martín, por lo que no sería descabellado pensar en que se reproduce -al menos de forma sumaria- una pieza existente¹⁴.

III. La Piedad

La presente estampa es prácticamente desconocida y esta es la primera vez que es objeto de estudio [*fig. n° 4*]. Se puede datar hacia 1820 y representa al **grupo de la Piedad** titular de la congregación de vizcaínos residente en el convento de San Francisco desde 1540¹⁵, cuyos miembros contrataron en 1666 la ejecución del retablo mayor para su capilla, el cual era presidido

12 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, “La obra pasionista del grabador José María Martín”, *op. cit.*, p. 67; ÍDEM, “Los titulares de la Hermandad de la Quinta Angustia y su iconografía en el grabado”, en: *Quinta Angustia*, n° 109, Hermandad de la Quinta Angustia, Sevilla, 2014, p. 55.

13 La estampa posee gran valor testimonial al aparecer en ella los dos ladrones que figuraron en el paso de misterio hasta aproximadamente mediados del siglo XIX.

14 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, “Los titulares de la Hermandad de la Quinta Angustia y su iconografía en el grabado”, *op. cit.*, p. 56.

15 María José DEL CASTILLO UTRILLA, *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*, Diputación Provincial, Sevilla, 1988, p. 103.

precisamente por tan monumental conjunto escultórico, obra de Pedro Roldán quien en 1668 lo había finalizado¹⁶.

Como es sabido, con motivo de la destrucción del convento y su iglesia en 1840 fue trasladado a la **parroquia del Sagrario** donde aún permanece presidiendo el templo¹⁷.

Por la cronología del grabado resulta evidente que el mismo fue ejecutado cuando el grupo aún se encontraba localizado en el convento franciscano; de hecho, y pese a que parte del texto del ejemplar que hemos utilizado resulta ilegible se pueden apreciar con no poca dificultad las palabras “capilla” y “Vizcaínos”.

La estampa es bastante fiel con el modelo escultórico, sobre todo con las figuras centrales: Cristo, la Virgen -de quien nos ocuparemos a continuación-, San Juan, la Magdalena y José de Arimatea, todos los cuales conservan las mismas poses y gestos.

No ocurre lo mismo con las Marías -a las que Martín ha situado delante de la composición- ni el resto de personajes masculinos, de los que ha prescindido. Aunque es visible la parte inferior de la cruz con las escaleras, se ha suprimido el paisaje urbano que sirve de fondo al relieve.

A vueltas con la imagen mariana, hay que decir que sin duda se trata de la mejor tratada de la estampa, al captar hasta el más mínimo detalle del original, siendo digno de resaltar el tratamiento de las telas donde se reproducen -a grandes rasgos- los golpes de talla de la escultura. La Virgen se toca con corona -precisamente con el mismo diseño que la aparecida en la primera estampa-, elemento que posiblemente luciera la imagen en su estancia conventual.

IV. El Entierro de Cristo

Resulta ciertamente enigmática la estampa que vamos a comentar [*fig. n° 5*] a la hora de identificar la composición representada, ya que no sabemos de ningún misterio de tales características cuyo Cristo sea abogado de la **Buena Muerte**, no ya dentro de Sevilla sino en alguna localidad de la Archidiócesis. Parece guardar alguna relación con el grupo roldanesco que preside el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad, en el que puede que se inspirara¹⁸.

16 José RODA PEÑA, *Pedro Roldán escultor 1624-1699*, Arco Libros, Madrid, 2012, p. 295.

17 María José del CASTILLO UTRILLA, *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*, *op. cit.*, p. 107.

18 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, “La obra pasionista del grabador José María Martín”, *op. cit.*, p. 68.

Escenifica el pasaje en el que los santos varones depositan el cuerpo de Jesús en el sepulcro mientras la Virgen, San Juan, las tres Marías y otros dos personajes masculinos lo contemplan. Al fondo se observa la cruz con el sudario y las escaleras, flanqueada por las cruces de los ladrones, mientras en las esquinas superiores de la composición figuras los *Arma Christi*.

La Virgen -a la que el discípulo amado en un conmovedor gesto pasa su brazo izquierdo por la espalda- se sitúa en el centro de la composición lamentándose de la muerte de su hijo mientras cruza sus manos.

Luce como único elemento o atributo un resplandor de rayos sobre la cabeza, siendo total la ausencia de adornos o decoración en sus ropajes, los cuales, debido a la ampulosidad que presentan, parecen imitar más bien labores de talla que telas naturales, lo mismo que sucede con los del resto de personajes. Todo ello contribuye a dotar a la composición de un acusado dramatismo.

V. La Soledad

Presentamos ahora esta estampa que se puede fechar alrededor de 1830 [fig. n° 6] y que representa la **Soledad de la Virgen**, aunque por la forma de estar ataviada la imagen pensamos que se está plasmando una efigie concreta y no un pasaje genérico. Al igual que en la tercera de las presentadas está vestida siguiendo el estilo sobre el que incidiremos más adelante, pese a figurar en un entorno natural.

La Virgen permanece de pie mientras eleva la cabeza y dirige su mirada a la cruz vacía que parece abrazar un angelote; en su mano derecha porta un largo manípulo para enjugar el llanto mientras en la izquierda sostiene la corona de espinas y una rosa de pasión.

Sus ropas se decoran con una discreta labor de bordado y se toca con uno de los modelos habituales de corona en las obras de Martín, la cual curiosamente no está centrada en la cabeza de la Virgen, suponemos que para evitar contacto con la cruz.

El fondo de la composición lo ha solventado el grabador introduciendo una visión lejana de la Ciudad Santa y cubriendo toda la mitad superior de un cielo cubierto de nubarrones.

Volviendo a lo que dijimos antes, creemos que se trata de una imagen concreta pero no podemos identificarla, porque el texto de la estampa no aporta ninguna noticia al respecto y porque la efigie no presenta algún rasgo definitorio.

No parece guardar relación con la Virgen de la Soledad del Carmen - actualmente en San Lorenzo- pues la postura elevada de la cabeza así lo evidencia, y la radicada en el convento de San Buenaventura aún no existía.

Por ello habría que identificar la efigie con alguna de las numerosas que con dicha advocación abundan por las poblaciones del antiguo Reino de Sevilla.

VI. La Dolorosa genuflexa

Ciertamente la iconografía de la Dolorosa arrodillada y con las manos cruzadas no se prodiga demasiado en la escultura sevillana, existiendo casos muy contados de la época barroca.

Será en el contexto del academicismo cuando Cristóbal Ramos popularice la misma, creando un modelo que explotó hasta la saciedad y que le será intensamente demandado.

Por ello, no resulta extraño que José María Martín haga varias incursiones en este tema, pues prácticamente fue casi contemporáneo a la época de esplendor de dicha iconografía.

Presentamos primero esta **estampa de 1813** [*fig. n° 7*] por lo que estamos hablando de una época muy temprana y de las primeras obras conocidas de Martín. Como vemos, podría identificarse con muchas de las obras de Ramos de esta tipología que se veneran en iglesias y conventos¹⁹, apareciendo la Virgen arrodillada sobre un cojín y con sus manos entrelazadas en actitud de oración y súplica mientras inclina la cabeza hacia la derecha.

Se adorna con corona -vuelve a aparecer el mismo diseño empleado en estampas anteriores- y ráfaga “de ocho” formada por rocallas de las que surgen haces de rayos, mientras que sobre el pecho ostenta el atributo correspondiente a su advocación, el corazón traspasado por siete espadas.

El atuendo evoca perfectamente la textura y modelado de las telas encoladas gracias a las dotes técnicas con el buril demostradas por el grabador, formando rotundos pliegues que a su vez provocan numerosos juegos de luces y sombras.

La composición se ha solucionado alojando la imagen en una sencilla hornacina de severas trazas neoclásicas -recurso muy habitual en Martín-, cuya ornamentación se reduce a una guirnalda de laurel en la zona superior y a una cartela con los tres clavos en el frente de la peana sobre la que asienta la Virgen.

¹⁹ La propia advocación de los Dolores que titula a la estampa resulta demasiado genérica, por lo que podría no referirse a una imagen en concreto.

El segundo **grabado** que traemos como ejemplo de esta tipología puede datarse en la **década de 1830** [fig. n.º 8] y al igual que en el caso anterior, no creemos que plasme a una imagen específica²⁰.

Reproduce fielmente a la imagen que acabamos de ver, como se puede comprobar en las telas, donde la disposición de manto y saya -e incluso los pliegues y dobleces- siguen exactamente el mismo dibujo, diferenciándose únicamente en la tonalidad aplicada, más clara en este caso; lo mismo ocurre con otros detalles como la corona, el corazón traspasado, el cingulo e incluso el cojín donde se apoya.

Las diferencias se localizan en el rostro -más noble y ensimismado en este caso- y la más llamativa como es la omisión de la ráfaga, seguramente por cuestiones compositivas, pues el espacio de la hornacina se reduce considerablemente.

La embocadura de dicha hornacina queda medio oculta por un cortinaje o pabellón recogido, recurso que aporta algo de barroquismo y teatralidad a la composición frente a la frialdad de la que analizamos con anterioridad.

VII. La Dolorosa sevillana

Se ha optado por denominar así a este tipo iconográfico por mostrar a la Dolorosa como tradicionalmente se representa en la escuela escultórica sevillana desde finales del siglo XVI hasta nuestros días: imagen de candelero para vestir, erguida, con las manos abiertas y ataviada siguiendo unos cánones muy precisos y personales.

Estamos sin duda ante uno de los tipos más característicos de la producción de José María Martín, quien crea un modelo que repetirá hasta la saciedad, en el que, como acabamos de decir, la imagen figura de pie y con las manos gesticulantes -una de ellas con un largo pañuelo-, sobre su pecho ostenta el corazón traspasado por una daga, viste ropajes oscuros decorados por sencilla y elegante labor de bordado, y porta sobre la cabeza corona imperial cuyo diseño puede variar según el caso.

No obstante, dentro de este patrón hemos localizado algunas variantes con ligeras diferencias que afectarán a detalles o elementos secundarios -corona, bordados, atributos, fondo de la composición- toda vez que lo referente a la figura de la Virgen apenas cambiará. Para una mejor comprensión mostraremos varios ejemplares de estas variantes, elegidos en base a su calidad y rareza.

²⁰ Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, "La obra pasionista del grabador José María Martín", *op. cit.*, p. 70.

La más común es la representada por esta magnífica estampa abierta en 1844, sin duda una de las mejores de entre toda la producción de Martín y perteneciente a su etapa de madurez [fig. n° 9].

Aunque en este caso la estampa esté dedicada a la **Virgen de Loreto de San Isidoro**, en ningún caso se pretende reproducirla, ya que el grabador estandariza el modelo y lo repite una y otra vez, de modo que la única diferencia que hallaremos entre un grabado y otro -exceptuando leves retoques en el rostro y adornos- será el título o texto que presente, encontrándonos así con la misma corona, bordados, disposición del tocado, atributos, peana y querubines²¹. De hecho -y aparte de la de Loreto- hemos localizado dentro de esta variante estampas con las advocaciones de Dolores, Regla, Mayor Dolor y Traspaso, y algunas sin título²².

La principal aportación iconográfica de la estampa lo constituye la forma de ataviar a la Virgen, en lo que supone un testimonio impagable para conocer la evolución en el vestir de las dolorosas hispalenses durante el siglo XIX²³. En los años centrales del siglo, la disposición del tocado comienza a experimentar notables cambios, alcanzando cotas de virtuosismo impensables hasta el momento al utilizar una mantilla o toca, que, tras colocarse sobre la cabeza y flanquear el rostro, sus picos delanteros se cruzan por delante del pecho formando numerosos pliegues a diferencia del pecherín liso y plano usado hasta entonces.

En cuanto a las prendas, la saya se presenta a base de tablas y ceñida por cingulo con lazada, mientras el manto cae sin artificio alguno sobre la imagen, lo que, unido a la forma de marcar los hombros, hace que se estilice sobremanera la silueta de la efigie.

Dichas prendas aparecen decoradas con labor de bordado en sus orillas o cenefas, presentando un estilo típicamente neoclásico e introduciendo motivos vegetales y elementos heráldicos.

Como atributos porta un pañuelo en la mano derecha y la corona de espinas y rosa de pasión en la izquierda, mientras que en el pecho vemos el corazón traspasado por una daga, y sobre la cabeza una corona con el ya tantas veces referido diseño. Se asienta sobre una sencilla peana sin apenas decoración.

21 Incluso nos encontraremos con casos en los que la misma plancha sirve para varias imágenes tras modificarle el título antes de imprimirla.

22 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, "Consideraciones acerca de un grabado de la Virgen de Regla", en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 619, Consejo de Hermandades y Cofradías, Sevilla, septiembre de 2010, pp. 717-718.

23 Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES, "De las postrimerías del barroco al romanticismo. Evolución en el vestir de la dolorosa sevillana a través del grabado (último tercio s. XVIII - finales s. XIX)", en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 553, Consejo de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 2005, p. 187.

El fondo de la composición se resuelve situando a la imagen en un espacio celeste formado por un resplandor que emerge de la cabeza y al que rodean gran número de nubes y cabezas aladas.

Como ejemplo de otra variante tomamos esta **estampa de la década de 1830** [fig. n° 10]. Este tipo va a ser ciertamente menos abundante y, aunque las diferencias con el anterior son pocas, no por ello dejan de ser significativas.

En primer lugar, apuntamos la postura de la mano izquierda, que pasa de estar proyectada hacia fuera sujetando la corona de espinas y la flor a recogerse hacia el interior y a posar vacía; el corazón pasa a contar con siete espadas en vez de una; se añade a los pies de la imagen una media luna rematada en sus puntas por estrellas; a la peana se le aplica una cartela en el centro, y se modifica el diseño de los bordados de manto y saya.

El fondo de la escena se salva creando un espacio neutro en la parte inferior que queda roto arriba por un resplandor que viene de lo alto y que queda flanqueado por pequeños grupos de nubes con dos cabezas aladas a cada lado.

Terminamos el trabajo con una bella **estampa de 1845** con la que queremos ejemplificar otra variante iconográfica dentro del grupo [fig. n° 11]. Este modelo -desconcertante por ciertos motivos- difiere de forma notable de los anteriores principalmente en la forma de vestir a la Virgen, con un estilo en cierto modo arcaico y hasta retardatario -al que hay que unir la postura oferente de las manos- pues en esa época son contadísimos los casos que seguían haciendo uso del mismo, generalmente en declive desde finales del siglo XVIII²⁴.

Viste con largas tocas de viuda que sólo dejan ver la parte inferior de la saya y los manguitos, cubriéndose con manto oscuro que en la parte inferior se abre mostrando las vueltas del mismo. Ambas prendas se decoran en sus orillas con opulentos bordados de inspiración rocalla totalmente extraños en los diseños de Martín, lo que nos induce a pensar en que se está plasmando una pieza real o existente como ha ocurrido otras veces con nuestro grabador.

El mismo planteamiento hacemos sobre la corona, de rotundo diseño dieciochesco y distinta a los distintos modelos empleados por aquel, a lo que hay que unir la minuciosidad y detallismo con que está llevada al cobre. El resto de atributos lo componen el corazón llameante con una espada de tamaño superior a las vistas hasta ahora y la media luna rematada en estrellas que descansa a sus pies. Apoya todo el conjunto sobre una sencilla peana de sección plana y sin adornos.

²⁴*Ibidem*, pp. 184-185.

La Virgen se ubica sobre un fondo neutro que queda enmarcado por un pabellón recogido por sendos angelotes en dinámicas posturas, recurso inspirado en modelos dieciochescos y poco frecuente en las producciones de José María Martín.

Todos estos caracteres que hemos enumerado nos inducen a pensar que estamos ciertamente ante la representación de una imagen concreta y existente, aunque no es nuestro cometido el identificarla en esta ocasión.

Epílogo

Terminamos apuntando que no descartamos que pudieran aparecer más tipos o variaciones iconográficas de la Virgen Dolorosa dentro de la producción de nuestro protagonista, cuya abrumadora producción nos puede seguir deparando sorpresas.

Sirva mientras este trabajo para conocer un poco más la obra de José María Martín, “último de los grabadores sevillanos que, según frase un reputado escritor, se llevó los buriles á su tumba”²⁵.

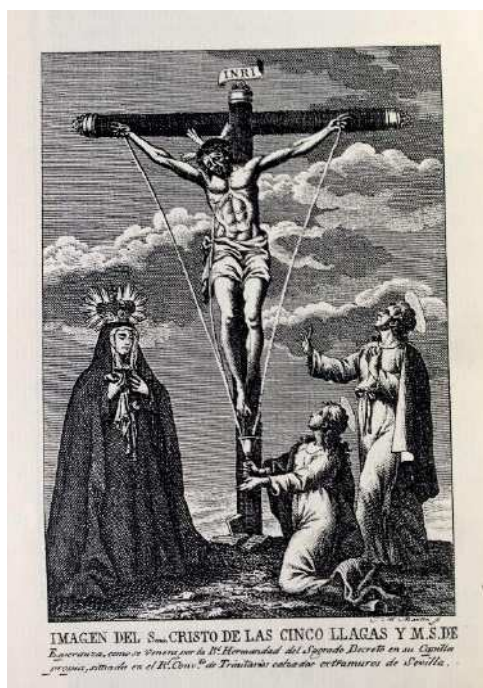


Figura 1



Figura 2

25 Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 421.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11