



LA MADRE DEL VERBO

Murcia Mariana

PALACIO DE SAN ESTEBAN

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente

Fernando López Miras

Consejero de Presidencia, Turismo, Cultura, Deportes y Portavocía

Marcos Ortuño Soto

Secretario General de la Consejería

Juan Antonio Lorca Sánchez

Director General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Manuel Cebrián López

REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS DE MURCIA

Presidente

José Ignacio Sánchez Ballesta

Decano y adjunto a la Presidencia

Carlos Valcárcel Siso

Presidente Comisión 75 Aniversario

Antonio J. García Romero

Presidente Comisión de protocolo y relaciones institucionales

Ramón Sánchez Pérez

EXPOSICIÓN

Promueve y organiza

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura, Deportes y Portavocía
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes
Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Comisario

Álvaro Hernández Vicente

Coordinación

Maravillas Pérez Moya

Montaje

Expomed S.L.
Adimur

Carpintería

Nuevo Arte S.L.

Seguro

Allianz Seguros

Transporte

Expomed S.L.

CATÁLOGO

Edita

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura, Deportes y Portavocía

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes
Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Coordinación editorial

Álvaro Hernández Vicente

Textos

Álvaro Hernández Vicente
Antonio José García Romero
Antonio Zambudio Moreno
Ignacio José García Zapata
Joaquín Bernal Ganga
José María Boetto
José Martínez Fernández
José Ruiz García
Manuel Pérez Sánchez

Fotografía

Joaquín Zamora

Diseño

Maximiliano Gómez Rodríguez

Impresión

Tipografía San Francisco

ISBN: 978-84-19052-18-6

Depósito Legal: MU 359 - 2023

© de los textos: los autores
© de las fotografías: los autores
© de la presente edición:

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura, Deportes y Portavocía
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes
Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

PRESTADORES

Iglesia arciprestal Nuestra Señora del Carmen
Cofradía de la Sangre
Cofradía de Nuestra Señora del Carmen
Iglesia parroquial de San Antolín mártir
Cofradía del Perdón
Iglesia parroquial de San Bartolomé-Santa María
Cofradía de Servitas de Ntra. Sra. de las Angustias
Cofradía del Santo Sepulcro
Iglesia parroquial de San Francisco de Asís
Cofradía de la Fe
Iglesia parroquial de San Juan Bautista
Cofradía del Rescate
Iglesia parroquial de San Lorenzo mártir
Cofradía del Refugio
Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel
Cofradía de la Misericordia
Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari
Cofradía del Amparo
Iglesia parroquial de Santa Eulalia
Cofradía del Resucitado
Iglesia parroquial Ntra. Sra. de las Lágrimas - Cabez de Torres
Templo Rector de Santa Catalina de Alejandría
Cofradía de la Caridad
Conjunto Monumental San Juan de Dios
Cofradía de la Salud
Cofradía del Yacente
Antonio Botías Saus
Convento de Santa Ana
Convento de Santa Clara la Real
Convento de Santa Verónica
IES Saavedra Fajardo
Obispado de la Diócesis de Cartagena
Museo de Bellas Artes de Murcia
Santa Iglesia Catedral
Universidad de Murcia

AGRADECIMIENTOS

Alejandro Romero Cabrera
Álvaro Beltrán Flores
Amparo Muñoz Fernández
Bernardino Moreno Miñano
Carmen Pérez Molera
Elisa Franco Céspedes
Francisco José Alegría Ruiz
Francisco Rivera Amorós
José Alberto Fernández Sánchez
José Cuesta Mañas
José Emilio Rubio Román
Juan García Sandoval
Juan Martínez Cava
Manuel Ramón García-Garre
María de los Ángeles Vivo Orenes
María Dolores Jover Carrión
María Eugenia Albacete López-Mesas
Miguel Ángel Pomares Torres
Miguel López García
Pepa Albarracín López
Pilar Vallalta Martínez
Rafael Olmos Ruiz
Santiago Rodríguez López
Sebastián Martínez Cava

Sumario

1. *Dei Genitrix*

De la pulcritud a la universalidad de María

Álvaro Hernández Vicente

10

María en la construcción de Europa. De los primeros compases de un cristianizado Imperio Romano de Oriente a la Victoria de Lepanto

José Martínez Fernández

27

Presencia de la *pulchritudo*, *formositas* y *species* en la Virgen María.

Metafísica y Encarnación

José María Boetto

35

2. *Virgo Veneranda*

El impulso de la devoción Mariana en la ciudad de Murcia

Álvaro Hernández Vicente

40

Ornamentos Litúrgicos, galas y aderezos textiles al servicio de la devoción mariana: el ejemplo de Murcia

Manuel Pérez Sánchez

59

3. *Domus Aurea*

Murcia Mariana

Álvaro Hernández Vicente

74

De la intimidad de la pública devoción: el caso de las grandes devociones marianas en la ciudad de Murcia

Joaquín Bernal Ganga

91

El fulgor de la plata en la Murcia Mariana

Ignacio José García Zapata

101

4. *Mater Salvatoris*

Los siete dolores de la Virgen y la Murcia Nazarena

Álvaro Hernández Vicente

110

La Virgen de Pasión en la obra de Juan González Moreno durante las décadas de posguerra. Estilo, forma y contenido

Antonio Zambudio Moreno

125

María, mediadora de la salvación

Antonio José García Romero

137

Mater Verbi Dei

José Ruiz García

147

Catálogo exposición

157

Ornamentos litúrgicos, galas y aderezos textiles al servicio de la devoción mariana: el ejemplo de Murcia

Sin duda alguna, buena parte de la historia del arte textil español y europeo, especialmente el desarrollado a partir de la Edad Moderna¹, se encuentra depositada en los repertorios y ajuares vinculados con el culto de las imágenes de la Virgen o en los ornamentos litúrgicos destinados específicamente para sus fiestas. Ciertamente, las artes suntuarias, entre las que se encuentran las complejas realizaciones llevadas a cabo en el telar o en el bastidor, es decir, el tejido y el bordado culto — aunque también contribuyó en menor medida lo popular— se convirtieron en fundamentales a la hora de establecer una serie de códigos visuales, un soporte adecuado, con el fin de concretar la expresión celestial y de realeza, en definitiva, de superioridad y majestad, que la devoción mariana comportaba.

Murcia, al igual que otros muchos territorios y ciudades españolas, ofrece en ese sentido una panorámica lo suficiente rica y numerosa como para poder fijar los hitos históricos y artísticos que se fueron sucediendo a lo largo del tiempo, del gusto y de la moda en

aras de concretar iconografías y festividades alusivas tanto a la figura en sí de María, como su relación con determinados pasajes de la vida y Pasión de Cristo, así como su condición de madre de Dios e intercesora de los hombres, o a su patronazgo y protección de órdenes religiosas, estamentos, instituciones o localidades. Todo ello ha conformado un patrimonio de extraordinaria magnitud, gestado durante siglos, a cuya realidad han contribuido los esfuerzos múltiples de toda la sociedad en su conjunto, comprendiendo los mismos desde iniciativas fomentadas por destacados miembros del patriciado civil o eclesiástico a aquellas acciones colectivas y conjuntas auspiciadas por cofradías y hermandades. Sin olvidar los patrocinios regioes o los acometidos por organismos oficiales. Y para su diseño y elaboración se intentó contar siempre con el pensamiento y la participación directa de los más afamados artífices de cada momento —entre otros, el escultor Francisco Salzillo— o de las manufacturas más célebres y prestigiosas que



1 Este estudio se encuadra en el proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 "De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia", del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



dominaron la creación textil en cada periodo.

Así, por ejemplo, la idea de María como Puerta del Cielo, una de las más populares invocaciones de las Letanías Lauretanas, quedará perfectamente materializada en ese privilegio español, oficializado en el siglo XIX, de uso del color azul en la fiesta y octava de la patrona de España: la Inmaculada Concepción. Ciertamente, los ternos celestes, convertidos en signo identitario de una religiosidad propiamente hispana, traducen y resumen una historia de siglos, de liturgias propias y diferenciadoras que desde la Edad Media formaron parte de un complejo sistema de signos, símbolos y demostraciones destinadas a fortalecer el alegato inmaculista del que participó la sociedad española. En esas vestiduras se hace visible una forma del fervor popular que practicaron todos los estamentos y que tanto contribuyó a forjar una identidad colectiva y común. La presencia de ornamentos azules en Murcia, como testigos y herencias de las viejas costumbres y ceremonias del ordo toledano y mozárabe, marcado por la tradición de la celestial casulla que la Virgen entregó a san Idefonso, se remonta a los tiempos finales del medioevo, tal como advierte la documentación conservada de esas fechas que detalla lo atesorado en la sacristía catedralicia, el principal templo de la diócesis de Cartagena,

Ciertamente, los ternos celestes, convertidos en signo identitario de una religiosidad propiamente hispana, traducen y resumen una historia de siglos, de liturgias propias y diferenciadoras que desde la Edad Media formaron parte de un complejo sistema de signos, símbolos y demostraciones destinadas a fortalecer el alegato inmaculista del que participó la sociedad española

consagrado a la Natividad de Nuestra Señora. Ciertamente, la rigurosa aplicación de los preceptos postridentinos que caracterizaron los tiempos de la Contrarreforma y la defensa a ultranza del ritual romano, donde el azul estaba proscrito, combatió los ornamentos de esa gama cromática, aunque no sin resistencia en el ámbito hispano, encontrando el azul su pervivencia y continuidad al amparo de monasterios y conventos, donde aferró esa tradición a partir de la popularización de la visión mística de Beatriz de Silva y el progresivo arraigo de la devoción concepcionista. No de otra manera se puede entender la presencia de prendas azules en las colecciones conventuales con anterioridad a las particulares y selectas prerrogativas concedidas por Roma para el uso de azul en las fechas inmediatas a la proclamación del dogma a templos muy destacados por su significación devocional a la Inmaculada, caso de las catedrales de Sevilla o Toledo, beneficiadas con ese derecho en 1819 y 1850 respectivamente².

2 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El azul en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima" en S. INTORRE, L. ILLESCAS, M.C. DI NATALE, J. RIVAS CARMONA y A.J. SANTOS MÁRQUEZ (eds.), *Las artes suntuarias al servicio del culto divino (XVI-XVIII)*. Sevilla (en prensa).

Guarda corporales y corporal de
la Inmaculada Concepción. Siglo XVIII
Anónimo
Detalle



Buen ejemplo de esa reiterada presencia de ornamentos celestes en los cenobios murcianos, con anterioridad al siglo XIX, es el juego de prendas conservado en el monasterio dominico de Santa Ana, integrado por casulla, cubrecáliz y bolsa de corporales³. Se trata de un ornamento espléndido en su factura y conservación, elaborado en un lampás brocado, de manufactura valenciana, con grandes efectos decorativos por diferentes tramas suplementarias, muy rico en matices luminosos, que sigue las composiciones naturalistas que se impusieron en las fábricas lionesas a partir de 1730. Sin embargo, la llegada masiva del azul a las sacristías murcianas se producirá ya en tiempos de León XIII, por un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de 12 de febrero de 1884, el privilegio se hizo común para todas las iglesias de España. En 1890 la Catedral encargaba un pontifical de gran lujo para la función principal de la Inmaculada, a los talleres especializados en ornamentos y bordados de Francisco de Asís Sierra, ubicados en Barcelona. Mientras que un segundo pontifical, más modesto, para las restantes misas, fue acometido en Valencia, en la fábrica de la señora viuda de Guevara. En esa secuencia hay que encajar toda una serie de

conjuntos celestes que se fueron incorporando para la celebración inmaculista en Murcia. La Merced estrenó uno en la festividad de 1888 y la parroquia de San Nicolás hizo lo propio tres años más tarde, en 1891, al recibir, gracias a la generosidad de una devota, un "magnífico terno bordado al realce", tal como señaló la prensa del momento⁴. Los ornamentos que lo integran, elaborados en una ostentosa seda azul cerúleo, tienen gran empaque y elegancia, enriqueciéndose con un bordado en oro en la técnica de la cartulina y el punto llano que se completa con cordoncillo y sobrepuestos metálicos. El diseño responde a un modelo muy característico del bordado de los finales de la centuria decimonónica, centrado por estilizados ramajes envueltos en volutas, que en sus terminaciones llevan flores de rígido dibujo. No resulta fácil precisar el taller donde estos y otros muchos ornamentos similares fueron llevados a cabo. La Murcia de finales del siglo XIX ofrecía, en ese sentido, algunos obradores especializados, como el dirigido por las señoritas Fontes en la pedanía de Javalí Viejo⁵, desde donde se atendieron los numerosos encargos que la burguesía de la Restauración demandó con el fin de satisfacer una labor de mecenazgo en favor del arte religioso católico.

3 La importancia este ornamento ya fue puesto de relieve por A. ROMERO CABRERA en el catálogo de la exposición *Ars et Praedicatio*. Murcia, 2016, s.p.

4 *Diario de Murcia*: 8 de diciembre de 1891, p. 3.

5 Sobre este taller es fundamental la aportación llevada a cabo por J. M. MARTÍNEZ CANTERO, "El taller de bordados de las señoritas Fontes: una aproximación a través de tres mantos procesionales" <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia15.htm> (Consultado el 15 de enero de 2023).



Hábito, escapulario y manto de
Nuestra Señora del Carmen. 1862
Hermanas Gilart
Obrador del Palacio Real. Madrid
Detalle



Por otra parte, tampoco se puede descartar la posibilidad de que se trate de un trabajo acometido en algunas de las muchas fábricas de ornamentos y bordados que estuvieron activas, y con gran éxito comercial, durante ese periodo. Madrid, Barcelona y Valencia serán los centros artísticos donde se van a ubicar esos grandes negocios, marcados por una sagaz visión empresarial, dirigidas a atender la ingente demanda de obra religiosa que reclamó todo el periodo de la Restauración. Surge un concepto de empresa que va a estar vigente hasta la segunda mitad del siglo XX que se caracteriza por aglutinar talleres especializados en todos los ámbitos del mobiliario y el ornamento litúrgico y que estarán regidos por hombres y familias que encarnan los valores ideológicos del sistema canovista, llegando a alcanzar prestigio y numerosas distinciones por parte del aparato gubernamental. Allí radicarán casas como las de Justo Burillo; García Mustieles; Francisco de Asís Sierra; hijos de M. Garín, Viuda de Meneses e Hijos o Talleres de Arte Granda. En sus realizaciones se aplicaron diferentes criterios estéticos y de manufactura, aunque a partir de los últimos años del siglo XIX se fueron orientando hacia una revitalización de lo estrictamente artesanal a partir de elaboraciones muy cuidadas y exquisitas.

No obstante, el gran capítulo del textil vinculado a la devoción mariana lo protagonizan los vestuarios, galas y aderezos destinados a vestir las imágenes de la Virgen. Esta costumbre, origen de un auténtico «género» de la escultura española perfectamente definido y reconocido, alcanzará su formulación más expresiva durante el Barroco. La espectacularidad alcanzada fue tal, que no solo admitió tejidos sino también todo tipo de adorno suntuarios, especialmente joyas, que, en la mayoría de las ocasiones, por no decir todas, provenían de donaciones y promesas⁶. Incluso ese afán por el ornato se vería incentivado por el arraigo y explosión de ceremonias de fuerte raíz popular, como es la procesión, que se va a convertir en el perfecto vehículo de la pedagogía tridentina, de su piedad emocionada y de su retórica de la persuasión. Evidentemente, fueron las imágenes de la Virgen, aquellas que desempeñaban los patronazgos más potentes y reconocidos, las más proclives a recibir tales adornos, siendo difícil de resumir los muchos testimonios que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se fueron materializando. Sin embargo, hay que precisar que ya antes de esas fechas hay constancia, tanto en Murcia como en otros territorios españoles, de que esa manifestación

6 Para la cuestión de las artes desarrolladas por plateros, orfebres y diamantistas en el amplio territorio de la diócesis de Cartagena es fundamental la consulta de I.J. GARCÍA ZAPATA, *La orfebrería en el antiguo Reino de Murcia: diócesis de Cartagena* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, Murcia, 2019. Igualmente, hay que destacar de ese mismo autor, entre otros muchos trabajos publicado hasta la fecha, la excepcional monografía *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid, 2020.



ornamental estaba vigente y en pleno desarrollo⁷.

Ciertamente, la imagen de vestir estaba en realidad casi definida en sus rasgos más característicos ya en la Baja Edad Media, si bien será a partir del último tercio del siglo XVI cuando alcance su formulación más expresiva. Ese fenómeno contrasta con el sentir oficial de la Iglesia, que en los sínodos celebrados a raíz de Trento mostró una postura crítica hacia esa proliferación de indumentarias, que incluso intentó regular como bien demuestran las constituciones sinodales que para el territorio de Cartagena fueron ordenadas por el obispo Manrique de Lara en 1583. Recogiendo el espíritu tridentino sobre la depuración de ritos de tipo supersticioso o, al menos, no muy ortodoxos, se recomendaba que fueran destinadas para ese fin las vestiduras apropiadas, aunque en última instancia lo mejor que se podía hacer, como muy bien se expresaba en unos términos más cercanos a la religiosidad depurada del erasmismo, propia de minorías cultas, que a la realidad cotidiana del pensamiento y gusto mayoritario, era que "quando la iglesia o cofradía no tuviere aparejo para hazer tales vestiduras y ornamentos, hagan hazer las dichas imágenes todas de bulto pintadas, de tal manera que no tengan necesidad de vestiduras, y esto es

lo que mas conviene"⁸. Pero una cosa fueron las recomendaciones y deseos del estamento eclesiástico y otra muy distinta la predilección que la sociedad española mostraba hacia el lujo y la ostentación como medio para alcanzar el prestigio y una ambicionada posición de prominencia dentro del cuadro social del que formaban parte. Por ello, los miembros de las élites, incluso los pertenecientes a las clases medias o acomodadas, compitieron en el marco de las cofradías y hermandades por alcanzar en el adorno de sus imágenes titulares el más rico atavío, el más costoso aderezo, la más deslumbrante apariencia, y así hacer ostentación de su pujanza social o el estatus de la cofradía propietaria.

Las primeras imágenes que asimilaron en Murcia esa nueva concepción y apariencia mundana que se postulará durante el Barroco fueron aquellas que gozaban de mayor popularidad. Se fue concretando así una normativa visual que se correspondía a la idea que de María ofrecían las visiones místicas de la época: "En el atuendo de la Virgen no se usan ropillas, todo es sayas grandes; ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encarnado, todo de piedras preciosas...¡Qué cabeza tan aderezada, que tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas y

7 En este sentido, hay que destacar la reciente y muy exhaustiva aportación llevada a cabo por S. ESPADA RUIZ, *Silencios vestidos La indumentaria y el arte textil de las imágenes de Jesús en la diócesis histórica de Cartagena*. Murcia, 2022.

8 *Constituciones Synodales del obispado de Cartagena*. Valladolid, 1590.

Virgen de la Arrixaca. Real Provisión de Felipe V para la concesión del título de Marqués de Beniel a Gil Francisco de Molina y Junterón, 1709. Archivo General de la Región de Murcia



aquella belleza de coronas imperiales en ella... que manillas y sortijas”⁹.

En 1609 la Virgen de Gracia, titular de la iglesia levantada sobre el viejo alcázar, recibía el legado de don Pedro Villacis, Maestrescuela de la Catedral, consistente en un “vestido de damasco azul y blanco bordado en oro”. Dos años antes, la entonces patrona, la Arrixaca, había ya merecido, obsequio del Cabildo Catedralicio, un rico atuendo de brocado de

oro al que sumó, décadas después, otro de raso sobrepuesto de láminas de nácar donado por el Concejo como expresión de gratitud por librar a la ciudad de los terribles efectos de la peste valenciana de 1648. A esa secuencia seguirán otras muchas, ya en la segunda mitad del siglo XVII, convirtiéndose la entrega de ricos atavíos en la demostración más palpable del reconocimiento que la sociedad murciana procuró a sus principales devociones, tras las consabidas rogativas, en los auxilios frente a las más terribles calamidades que la acechaban, principalmente las demoledoras sequías. Algunas de las más espectaculares iniciativas textiles de ese momento conllevaron la presencia del recamado en metales nobles, responsabilizándose de su ejecución los maestros más destacados de ese arte del bordado asentados en la ciudad, que tuvieron en Murcia una muy poderosa representación, con cerca de ocho talleres activos a un tiempo, hasta los años centrales del Seiscientos. Sin embargo, la grave crisis económica que caracterizó los años finales del reinado de Felipe IV y que tanto perjudicó la continuidad de esa profesión no consiguió finiquitar el arte de bordar en esta tierra, que se resguardó al abrigo de los claustros femeninos, caso de los de agustinas o capuchinas. Allí, por ejemplo, se acometerán algunos de los vestuarios más significativos del ajuar más deslumbrante de la época, como



⁹ A esa descripción correspondía la visión tenida por Sor Juana de San Antonio, según relación de esta monja de 15 de mayo de 1629 (J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa*, v.I, Madrid, 1985, p. 169).

fue el de la titular de la aristocrática cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo.

El siglo XVIII no hizo sino perpetuar y consolidar una tradición que fue adaptándose a nuevas modas y gustos, beneficiándose ahora tales realizaciones igualmente de ese periodo tan boyante para la economía de Murcia. Buena prueba de lo dicho serán las continuas dádivas bordadas y tejidas, algunas de ellas procedentes de las más selectas manufacturas europeas, que se reunirán como señal del entusiasta fervor que despierta la imagen de la nueva patrona de la ciudad, la Virgen de la Fuensanta. Son numerosas las referencias a indumentarias realizadas en los tejidos y colores dieciochescos más característicos. Aunque poco resta en el patrimonio textil actual de la referida imagen de esas contribuciones del rococó, si bien todavía se conserva un traje y manto de color verde, elaborado en un tisú brocado con efectos de bastas por trama de fondo, que parece responder a un trabajo de la Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina, fundada por Fernando VI y puesta bajo la dirección de experimentados maestros franceses procedentes de Lyon. De hecho, la catedral murciana cuenta con buenos ejemplos salidos de esas sederías castellanas, como el riquísimo pontifical blanco que donara al templo el obispo don Diego Rojas y Contreras en 1757. Otro traje excepcional, del que

Las políticas desamortizadoras de la primera mitad del siglo XIX trajeron consigo una significativa pérdida patrimonial en todos los ámbitos, y las colecciones textiles conservadas hasta entonces en los ajuares marianos experimentaron notables mermas, caso del que disfrutó la popularísima imagen de Nuestra Señora de los Remedios, la conocida como Virgen del cuello tuerto, del convento mercedario de la Puerta Nueva

de momento tan solo tenemos constancia documental, es el que ejecutó en 1819 el bordador murciano Francisco Ruiz a instancias de los capitulares murcianos. Se trató de una indumentaria de tela plata bordada en oro, que alcanzó un coste superior a los 10.000 reales, y con la que se intentó corresponder la protección de la Virgen durante la Guerra de la Independencia y la vuelta y restauración en el trono de Fernando VII¹⁰.

Las políticas desamortizadoras de la primera mitad del siglo XIX trajeron consigo una significativa pérdida patrimonial en todos los ámbitos, y las colecciones textiles conservadas hasta entonces en los ajuares marianos experimentaron notables mermas, caso del que disfrutó la popularísima imagen de Nuestra Señora de los Remedios, la conocida como Virgen del cuello tuerto, del convento mercedario de la Puerta Nueva. Privadas las instituciones eclesiásticas de los amplios

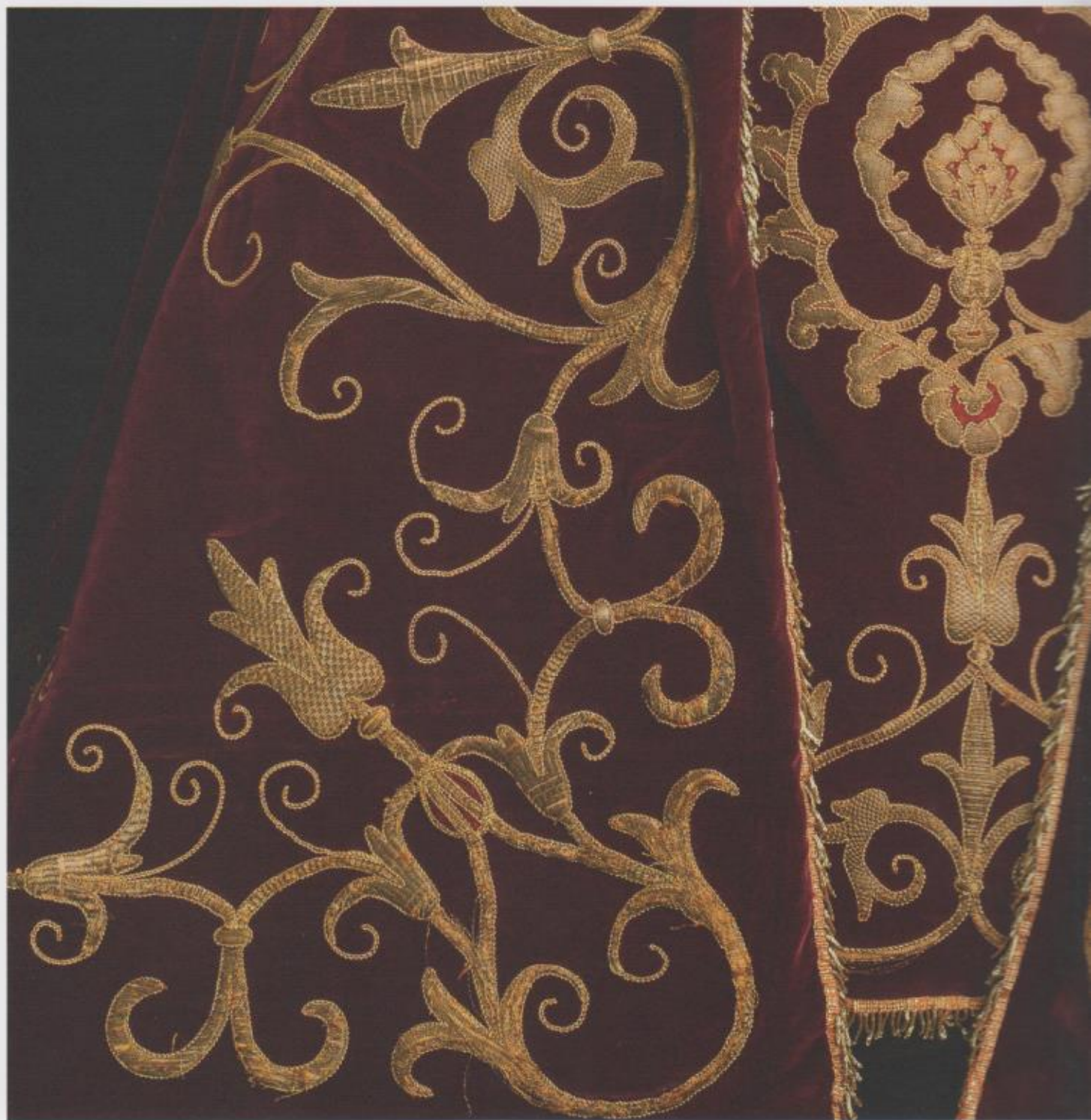
10 M. PEREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.



recursos que habían disfrutado hasta entonces, los encargos de obras nuevas se paralizaron e incluso en muchas ocasiones cofradías y hermandades, menguadas a lo mínimo, se vieron obligadas a desprenderse de algunas de sus más valiosas alhajas, que fueron camino de anticuarios o colecciones particulares.

Sin embargo, tras el vendaval liberal, las reformas y la nacionalización de los bienes eclesiásticos era necesario volver a la calma. De hecho, las políticas liberales no habían sido compartidas por la gran mayoría del pueblo español. Muy al contrario. Y el pensamiento católico tradicional, defendido por la rama carlista, antagónica a la autoridad legítima de Isabel II, podía conllevar que esa masa de población afín a la religión acabara apoyando la causa del pretendiente. Por tanto, hubo que encaminar los esfuerzos para convencer, especialmente a las clases medias y populares, que la monarca y la dinastía no compartían ese belicismo contra los valores que encarnaba la Iglesia, pero al mismo tiempo había que mantener una actitud férrea frente a los estamentos eclesiásticos más ultramontanos que deseaban el retorno al pasado. La solución se encontró en la misma tradición de siglos, las dádivas bordadas a las imágenes que acaparaban la devoción de la sociedad española en su diferentes regiones y provincias. La política propagandística que rodeó a tales manifestaciones de fervor y piedad ejercidas por la soberana se encargó de enfatizar que eran los sagrados íconos los merecedores de los presentes regios, no la Iglesia.

Traje de la Coronación de
la Virgen de la Fuensanta. Década de 1920
Talleres lorquinos
Detalle





Se procuró que toda la ceremonia de entrega, en muchos casos con la propia familia real de espectadora, con la reina al frente, pero como una devota más del pueblo, se sostuviera en un programa centrado en el especial vínculo que la monarca establecía, a través de una dimensión afectiva compartida con sus súbditos —a manera de plegaria conjunta— con las referidas imágenes. Las ceremonias de recepción de los mantos e indumentarias recamadas que llegaban desde Madrid, en muchos casos junto con la propia reina en sus desplazamientos por la geografía nacional para inaugurar el ferrocarril que anunciaba el progreso, se convirtieron en auténticas celebraciones festivas multitudinarias, rodeadas de toda la pompa y el aparato posible, y acompañadas siempre de un ritual que sumó lo litúrgico con lo popular, insertando en todo lo posible a las clases urbanas y campesinas, para modelar la idea de la reina como “madre de la patria” a los pies y en oración por su pueblo ante la Reina del Cielo.

Dos imágenes de la ciudad de Murcia, la Fuensanta y la titular del viejo convento carmelita calzado, además de la patrona de Lorca y la del Carmen de Caravaca, fueron merecedoras del obsequio regio con motivo de la visita que la monarca, junto al resto de su familia, realizó a la capital del Segura en 1862. Los maltrechos ajuares acogieron así unos conjuntos bordados que, aunque partiendo de tipologías ya consolidadas, ofrecían muchos aspectos novedosos, configurando un nuevo concepto visual en la imagen de





vestir, en la que se va a plasmar lo que se viene denominando el bordado romántico. Entre otras particularidades, hay que resaltar que se gestó un manto de vuelo muy amplio y larga cola emulando el característico manto de la Orden de Carlos III que usaban los caballeros Grandes Cruces de esa orden durante las grandes solemnidades y que, a su vez, había asumido sin más el corte y hechura del de la orden de San Genaro de Nápoles, aquella que instituyera Carlos de Borbón en 1738 cuando ocupaba el trono partenopeo, antes de asumir el de España. El bordado en esos mantos de honor españoles fue ocupando progresivamente más superficie y volumen, destacando los cambios que introdujo Carlos IV en lo relativo al manto de la orden española cuando en 1804 ordenó que la cenefa perimetral fuera más extensa y abultada y que toda la superficie del manto estuviera cuajada de bordados en forma de estrella. En definitiva, se habían establecido las pautas para lo que a partir de ahora se va a conocer como manto de procesión, tal como es posible advertir en

el vestuario carmelitano conservado, obra de la bordadora de la reina, Rosa Gilart, o en el propio de la patrona, también salido de ese mismo taller, y que luce, en todo su esplendor original, en la deliciosa pintura de Almela Costa custodiada en las dependencias de la congregación de religiosas de María Inmaculada de la calle San Nicolás. En ambos casos se trata de conjuntos formulados todavía bajo un diseño de inspiración antiquizante y clasicista, aunque sumando ya, como en el de la Fuensanta, los postulados eclécticos inherentes a las modas del II Imperio.

El triunfo de la revolución de 1868 y el consiguiente exilio de la monarca significó el fin de este tipo de expresiones. No obstante, estas ya se habían mimetizado en la sociedad española, especialmente entre las élites burguesas decimonónicas, la nueva aristocracia de la política, la industria y el comercio, que se sumaron a ese proceso de «recatolización», a través de un potente asociacionismo, que se verá consolidado con la Restauración borbónica de 1874 en la

persona de Alfonso XII con todo su prestigio tradicional y nacional.

El sistema ideado para el nuevo régimen político apostaba por una conciliación plena con la Iglesia Católica, realizando toda una serie de reparaciones a favor de esta y de concesiones simbólicas que darán lugar a una «catolización» de la burguesía que se sumará con entusiasmo a todo tipo de rituales devocionales especialmente a través de los materializados por hermandades y cofradías en el espectáculo grandilocuente de los cortejos de Semana Santa. La Semana Santa y los actos públicos que la estructuran, particularmente sus desfiles, se fueron readaptando a los nuevos intereses y gustos de la sociedad española contemporánea, remodelándose conforme a nueva estética que ira siendo construida a partir de una serie de símbolos, rituales y actos festivos, marcados por los regionalismos y los localismos, que condesarán la identidad de la sociedad burguesa.

Se ira gestando una nueva religiosidad popular, muy vital, en las que clases hegemónicas harán gala de una ostentación sin límite, marcada por el derroche y lo neobarroco en una auténtica apoteosis del artificio. A tales expresiones litúrgicas de ese barroco reinventado se sumaran también, favoreciendo con ello el despliegue de la totalidad de las artes decorativas, otras manifestaciones de

exaltación de lo católico hispano centradas en las multitudinarias, hasta límites increíbles, coronaciones pontificias de imágenes patronas de pueblos y ciudades, que se convertirán en los otros grandes acontecimientos de efervescencia religiosa a lo largo de todo el primer tercio del siglo XX y en los que la familia real, con Alfonso XIII a la cabeza, adquirirá un papel destacado al asumir el patrocinio de honor en tales coronaciones marianas¹¹. Las galas que vestirá la Virgen de la Fuensanta durante esos días de 1927, Coronación y Procesión Extraordinaria, son buen prueba de la magnitud de la celebración, protagonizados por los famosos indumentos de Worth y los historicistas, siguiendo pautas inspiradas en los tejidos de los siglos XVI y XVII, de terciopelo carmesí bordado en oro, ofrendados por su cámara, María Codorníu.

Todos estos ritos van a generar una altísima demanda de obra bordada que conlleva la aparición, partiendo de una herencia común, de enunciados artísticos en función de apegos a la identidad local y a los orígenes de una colectividad. Se fue construyendo un arte textil al que se adjudicaron expresiones de exaltación de lo nacional y lo regional y en las que también se fueron incluyendo matices folclóricos y propios y en cuya materialización participarán por igual los más acreditados artífices foráneos como los propiamente locales.

11 I.J. GARCIA ZAPATA y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La nueva edad de oro del bordado religioso español: magnificencia y piedad en tiempos de la Restauración (1874-1931)", *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche* n° 933 (en prensa), pp. 334-345.

