

# **APARIENCIA Y ATUENDO EN LA IMAGEN SAGRADA DE VESTIR: EL CASO DE MURCIA**

José Alberto Fernández Sánchez  
Museo de la Sangre de Murcia

No se puede dudar a estas alturas de la historia sobre el papel que lo efímero o lo intangible jugó en el desarrollo de las artes a lo largo y ancho de Europa y, aún más, dentro del rico contexto hispano. Lo representativo y, a menudo espectacular, de tales manifestaciones gozaron de un protagonismo extremo dentro del ámbito representativo de los diferentes poderes. De este modo, el efímero de estado y las manifestaciones intangibles ligadas al fenómeno de la religiosidad tradicional constituyeron en los siglos pasados uno de los puntos estelares, si no el primordial, de las representaciones públicas. Con frecuencia, la grandilocuencia necesaria en estas manifestaciones justificó, como pocos campos del arte, la apelación a lo equívoco y a lo sobrenatural como referentes hacia los que canalizar la actividad creativa.

Dentro de esta tipología tan peculiar, como desconocida, y dentro del ámbito peninsular el atuendo de las imágenes sagradas obtuvo un papel relevante por cuanto vino a ser el reflejo de los gustos y las modas de cada una de las épocas: incorporando al mundo de la iconografía religiosa sus usos coetáneos. El recurso de la vestimenta permitió durante siglos a las imágenes integrarse dentro de las sociedades alterando su estatus sagrado a favor de un carácter más humano que, incluso, dentro de determinadas ceremonias les permitió cohabitar simultáneamente el plano tangible. Dicha perversión de la realidad hacia una atmósfera pretendidamente simbólica consiguió remarcar su papel como mediadoras ante lo sagrado generando un discurso en el que la ensoñación colectiva, junto a la capacidad de aunar trascendencia y sobrenaturalidad en lo cotidiano, jugó un papel determinante.

No obstante, al margen de construcciones puramente retóricas, cabe considerar que el papel de la imagen y su apariencia dentro de la cultura mediterránea gozó de un protagonismo indiscutible desde el mismo nacimiento de la civilización: tal y como ha quedado demostrado historio-gráficamente la imagen transgredió el espacio que para ella había sido predeterminado para, emulando el mito de Pigmalión, entrar a formar parte del mundo de los vivos renunciando a su materialidad, alterando por medio de su

*status* sacro las estrictas barreras del raciocinio (Freedberg, 1992: 383-387). De otro modo, no sería comprensible el atuendo suntuario de las divinidades griegas o los sofisticados engranajes del rito mitraico. La creencia firme en la posesión que la divinidad hacía de tales objetos para entrar en contacto con el ser humano determinó durante siglos el papel de la imagen que a través del desarrollo de su apariencia pasó a compartir espacio y realidad con el hombre: lo que con más precisión ha sido denominado bajo el concepto de *hierofanía* o “*Dios entre nosotros*” (Eliade, 2003: 14-16).

Todos los conceptos de divinidad gozaron, en mayor o menor medida, de esta estrecha relación de imagen y apariencia: desde los ritos primaverales mesopotámicos a las celebraciones funerales romanas en que *lares* y *penates* volvían a la vida para rememorar la preponderancia aristocrática de un linaje que habían de recibir a un nuevo miembro de su *gens* en del mundo de los muertos. Quizá en estas últimas *pompas* se muestre como en ningún otro rito la posibilidad de conciliar, además, dentro de la apariencia sagrada (religiosa) los elementos característicos de la vida profana. En efecto, la posibilidad de ver a los seres sobrenaturales entre los vivos implica el que gocen de una apariencia precisa con la realidad: vistan con las mismas ropas con que lo hubieran hecho en vida e, incluso, participen del mismo banquete litúrgico. Toda esta contaminación e, incluso, confusión de apariencias constituye uno de los vértices fundamentales que se aplicarán al arte durante siglos: por medio de esa apariencia profana la identidad del suceso o rito religioso quedará legitimado como suceso verídico. Así, el papel del anacronismo dentro de la apariencia de las imágenes será un recurso ampliamente aceptado y, aún más, imprescindible para la consecución de una remembranza auténtica de los hechos sacros.

No obstante, a la hora de valorar la importancia de tales licencias en el atuendo de las imágenes sagradas, y ya entrando dentro de la órbita católica, habrá que detenerse en el gran episodio que constituye el arte flamenco. En tanto que buena parte de pintores y escultores procedentes de Flandes inundaron el panorama artístico castellano a partir del siglo XV (inaugurando en buena medida el panorama artístico hispano de las centurias siguientes) se habrá de valorar sus postulados estilísticos como referentes temáticos e iconográficos del panorama posterior. En el particular de la vestimenta las escenas flamencas se encuentran plagadas de referencias profanas, particularmente en aquellas que muestran escenas religiosas y, sobre todo, de la Pasión de Cristo. Dos obras señeras al respecto son el tríptico del Descendimiento de Roger van der Weyden

y retablo de la Pasión de Cristo del Monasterio segoviano de San Antonio el Real. Ambas piezas, de una magnífica calidad, muestran un parecido panorama en el que las escenas dramáticas de la Pasión y Muerte de Cristo se ven imbuidas de un ambiente premeditadamente flamenco manifestado elocuentemente en el caso de la vestimenta. La abundancia de similares ejemplos a lo largo y ancho de la península evidencia no sólo la aceptación de tales prácticas sino la sanción del anacronismo como un recurso útil dentro de la práctica religiosa.

Aunque el protagonismo del “disfraz” dentro de la ceremonia religiosa pudiera interpretarse en menoscabo de lo trascendente la aceptación eclesiástica y litúrgica de elementos de marcada índole carnavalesca, estrechamente vinculados a la vestimenta, es incontestable. Así, las crónicas que refieren la insólita celebración conmemorativa de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier (1624) por parte de los jesuitas del colegio de San Pablo de Goa (La India), muestran el recurso a “*disfraces tan ridículos como los de los días del Carnaval de París, grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos*” por parte de los religiosos mientras procesionaban las imágenes de la Virgen, el Niño Jesús y San José (Aracil, 1998: 252-253). Este evidente parentesco con lo carnavalesco esboza una necesidad de alterar la atmósfera real y el espacio para propiciar un *locus* oportuno, diferente al ordinario (Caro Baroja, 2006: 51-53). Dentro de esa ruptura con lo cotidiano el artificio del disfraz se convierte en un mecanismo adecuado convenientemente resemantizado dentro del orden trasgresor propio del ritual (Catalá Gorgues, 2003: 23-48).

Pero no es el único caso. Dentro de la variedad de atuendos pertenecientes al ajuar de las infantiles imágenes del Niño Jesús de las clausuras femeninas destaca el denominado de “obispillo”: éste consta, como el conservado en el interior del Monasterio de Santa Ana de Murcia, de buena parte de los elementos propios de la vestimenta de prelado. Tal práctica se revela semejante al rito carnavalesco por el que en la festividad de San Nicolás, el 6 de Diciembre, se elegía de entre un grupo de niños al “obispillo” de aquel año, al que se entronizaba y revestía con vistosa capa, mitra, etc. Existe constancia de su celebración en la abadía de Montserrat y en las catedrales de Sevilla o Murcia en las que la elección se llevaba a cabo entre los miembros de sus respectivas escolanías (Flores Arroyuelo, 2006: 100-101). De este modo, resulta evidente que la elección de tales atuendos para las imágenes sagradas no resulta, para nada, aleatorio sino que se centra en una retórica precisa que, lejos de resultar

excluyente, utiliza todos los recursos posibles de la apariencia para hacer aprehensible la sacralidad en el medio tangible.

Con tales precedentes huelgan comentarios sobre la irrupción de la vestimenta profana en la esfera de las imágenes sagradas de vestir: lejos de los extendidos tópicos sobre el barroquismo de tales prácticas cabrá exponer la existencia ya en el Renacimiento de testimonios suficientes que corroboran la implantación de usos anacrónicos dentro del atuendo de las tallas vestideras. Quizá, el episodio más célebre de tales adopciones profanas lo constituya la invención de la Condesa de Ureña que vistió la imagen de la Soledad, tallada por Gaspar Becerra, al modo de las viudas castellanas (Sánchez López, 1996: 44-45). Ello prueba el empleo de tales prácticas en las más altas esferas sociales (en este caso, la misma corte de Felipe II) desestimando aquellos prejuicios que las consideraban, ya en el siglo XVIII, una práctica netamente popular.

Obviamente, las cofradías se hicieron pronto eco de las mismas incluyendo dentro de las escenas de los *pasos* de la Pasión de Cristo personajes que, al igual que los figurantes secundarios de los retablos flamencos, vestían atuendos de épocas nada contemporáneas a los sucesos rememorados. Así, la inclusión de variantes de época a la moda del momento generó todo un repertorio iconográfico que permite reconstruir perfectamente la vestimenta de cada uno de los periodos o épocas artísticas, desde el Gótico a la *belle époque*, pasando por el Barroco o el Renacimiento. No obstante, la sofisticación del atavío afectó por igual a las imágenes íntegramente talladas que a las de vestir. Un ejemplo lo constituye la labor del escultor Nicolás de Bussy que acudió personalmente a Valencia desde Murcia para adquirir material textil con el que confeccionar el vestuario de los pasos que acababa de ejecutar para la Cofradía de la Sangre de esta última ciudad (López Azorín, 2005: 24-25). Ya en el siglo XIX, las tallas fueron enlienzadas imitando el vestuario original fosilizándose para la posteridad. Así, fotografías de principios del siglo XX permiten contemplar las imágenes originales de Bussy con el atuendo que éste diseñó originariamente: la figura de Poncio Pilato, revestida al modo veneciano, es un ejemplo relevante de la aplicación de una retórica específica en la que, nuevamente, el recurso al “disfraz” y a lo exótico aparece plenamente asentado.

Cabe valorar la aceptación de estas prácticas dentro del contexto ritual como se ha venido manteniendo pero, además, hay que considerar la aceptación colectiva de las mismas dada la profusión de las mismas. La formulación de tales repertorios habrá de

valorarse, por lo tanto, dentro de una retórica teatral que el pueblo conocía y de la que participaba activamente dado el carácter integrador que las prácticas de la Pasión tenían dentro de la sociedad durante toda la Edad Moderna (Sánchez López, 1996: 84). Este código preestablecido goza, sin embargo, dentro de la tipología de la imagen de vestir de unas variantes que, sin duda, demuestran su carácter dinámico. En efecto, el atuendo de la imagen de vestir se presta a ser modificado a lo largo del ciclo litúrgico anual. Así, frente a lo inamovible de la semántica ritual de la Pasión, las tallas de vestir, preferiblemente de la Virgen, gozan de una versatilidad mal comprendida y frecuentemente reprobada. Además, este procedimiento iconográfico, que cabe explicar dentro de la naturaleza hierofánica de tales iconos, es resaltado por la naturaleza regia con la que se trata a muchas de ellas. Esta consagración les confiere un rango sometido a modas cortesanas y a ciertas ceremonias del protocolo aúlico.

Pero existen otra serie de circunstancias que afectan al atavío de las imágenes de la Virgen y que dotan a su guardarropa de una singular variedad. Por un lado, se encuentra la metáfora pastoril por la que la efigie es vestida, en unos momentos concretos, al modo campesino alterando su habitual porte regio. Esta práctica bucólica evoca, de manera nada sutil, el carácter agrícola de muchas de estas devociones campestres o históricamente ligadas al cultivo de la tierra. Es el caso de la luentina Virgen de Araceli o de la famosa imagen almonteña de la Virgen del Rocío (Álvarez Hurtado y Domínguez Álvarez, 1991: 8-11) Esta práctica, tan cercana a la sensibilidad popular adquiere, sin embargo, unas connotaciones extraordinarias al formar parte de un rito secular: las romerías. Las imágenes son trasladadas desde su santuario (el recinto sagrado) hasta las localidades que las veneran como patronas atravesando un espacio secular y profano. Esto enmarca el atuendo dentro del espectro de lo simbólico, otorgándole claros paralelismos con determinadas ceremonias de transición. Se trata, por lo tanto, de un vestuario especial propio de solemnidades estacionales dentro del marco agrario mediterráneo dotado, propiamente, de determinadas cualidades “mágicas” (Domínguez Morano, 1985: 159).

Hay más casos en que la apariencia de los iconos se entremezcla con lo ritual: ocasionalmente, y como se verá, existe la necesidad de expresar los distintos estados por los que atraviesa la imagen durante el desarrollo de determinados ciclos litúrgicos. Es lo que acontece en las llamadas “jornaditas” en las que se somete a una imagen de la Virgen a toda una alteración de su atuendo habitual para introducirla dentro de un ejercicio piadoso y visual que viene a representar *“las Jornadas...que anduvo la*

*Señora de Nazaret a Belén*". Esta narración, característica de algunos pueblos de la provincia Sevilla como Castilleja de la Cuesta, cuenta ,además, con la participación de otra serie de imágenes que actúan dentro de la dramatización como figurantes (Escudero Marchante, 1996: 140; Martínez Alcalde, 2000: 36). El resultado último de esta costumbre se encuentra en los montajes de los "belenes" en que las cofradías utilizan imágenes de vestir debidamente descontextualizadas y caracterizadas para completar recreaciones sublimadas del nacimiento de Cristo. Y aún son los vestidos capaces de conseguir mayores resultados con el simple recurso del cambio de atuendo: la misma imagen, de la citada localidad sevillana, que en Adviento reproduce los pasajes previos a la Natividad al llegar la Semana Santa es vestida al modo de Soledad con manto negro para procesionar durante la noche de Viernes Santo. Pocas horas más tarde, al llegar la Pascua, ve, una vez más, alterada su apariencia (esta vez se recubre con un lujoso manto encarnado bordado fastuosamente con oro) para celebrar jubilosamente la resurrección de Cristo.

Lejos de resultar novedosas, estas formas de piedad metamórfica cuentan con un reflejo más sofisticado en aquellas tallas configuradas desde su origen con un carácter dual. En esta ocasión el artificio llegaba al extremo de que una misma imagen pudiera contar con dos mascarillas distintas para mostrar alternativamente aspecto "*de tristeza y...de alegría*" o, incluso, de vida o muerte (AA.VV., 1999: 45). A esta doble faz cabría añadir el diferente atuendo que acentuaría, consecuentemente con la liturgia, los diferentes estados de ánimo enfatizando, como tal, la aparente naturaleza humana del icono. En esta misma línea, aunque sin llegar a la ficción anterior, se encuentra el contrato firmado por el escultor Roque López en 1791 para realizar una Virgen del Rosario para la Iglesia de la Trinidad de Murcia: la misma debía estar preparada para convertirse en Soledad durante los días de Semana Santa (Sánchez Maurandi, 1949: 105). Este caso, como los anteriores, evidencia la frecuencia con que las imágenes de la Virgen se prestaban a tales transformaciones vinculando parte de su fortuna a la expresividad, hasta aquí no mencionada, del propio vestuario convertido en elemento, no ya simbólico, sino semántico. No en vano, frente a la sagacidad del artista para prestar sentimientos antagónicos a un mismo rostro el atuendo supone el ingrediente definitivo que confiere identidad al mismo. Este recurso muestra a la imagen de vestir como una obra *non finita*, necesitada de un segundo intérprete que termine, con los elementos textiles entre otros, la labor iniciada por el imaginero. La disparidad de percepciones pone sobre la mesa, además, el protagonismo del receptor como sujeto

presto a modificar el mensaje último: paciente sobre el que se experimenta según el contexto visual que rodee a la imagen, de forma análoga a lo puesto en práctica por Kulechov en una de sus prácticas cinematográficas.

La historiografía ha acostumbrado a centrar la labor artística del imaginero en tallar cabezas y manos, que quedan visibles bajo el atuendo, centrandó en ellas la expresividad y el mérito. No obstante, resulta inadecuado menospreciar a estas alturas el papel del *candeleró* (armazón interno y articulado de las imágenes de vestir) como un elemento consustancial al éxito de la imagen: diversas reformas y reparaciones poco ortodoxas cometidas a posteriori sobre antiguos iconos ponen de relieve el cambio de su apariencia a partir de la deformación de su estructura interna. Así, parece conveniente tratar de la existencia de unos *ejes de posición original* cuya modificación alteraría el resultado final (AA.VV., 2008: 42-47). Esta relación directa de lo interno con lo externo muestra, por extraño que parezca, la concepción de un resultado final directamente supeditado a la buena cohesión y equilibrio del conjunto como consecuencia última de la idea preconcebida. No es de extrañar, como se verá más adelante, que algunos artífices dejaran instrucciones precisas sobre cómo vestir las imágenes poniendo especial énfasis en los materiales que se habrían de utilizar y, sobre todo, en la forma que se colocarían. Por ello, la buena relación de cuerpo y vestimenta, que se ha puesto de relieve en el caso de la escultura completa (Nicolás Gómez, 2007: 178), resulta primordial en la concepción de las imágenes de vestir.

Casi siempre estos *candeleros* presentan articulaciones y tornos preparados para que la imagen, a modo de autómatá, efectuara determinados gestos rituales: así, no pocas efigies de Nuestro Padre Jesús Nazareno a lo largo de buena parte de la península participaban con su bendición dentro de las ceremonias públicas de la Semana Santa (Fernández Sánchez, 2008: 29-33 a). Este recurso del movimiento, que ya aparecía en el siglo XIII en la gótica talla de Santiago Apóstol del monasterio de Santa María de las Huelgas de Burgos (Bango Torviso, 1993: 20), contaba con un mayor efectismo en las imágenes de vestir al permitir ciertas sofisticaciones que acababan por remarcar la naturaleza trascendente de lo representado.

Puntualmente el *candeleró* era sustituido por un maniquí anatomizado que constituía la base sobre la que asentaría el textil: dos ejemplos excepcionales encontramos en las efigies de Jesús de la Pasión de Sevilla, de Juan Martínez Montañés, y de Jesús Nazareno de la localidad almeriense de Huerca-Overa, de Francisco Salzillo. Menos usual resulta la aparición sobre el cuerpo anatomizado de la

ropa interior de la imagen igualmente tallada como sucede en la imagen de San Antonio Abad del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra de Benito Silveira en la segunda mitad del siglo XVIII (Fernández González, 2005: 50). En cualquier caso, semejantes alardes naturalistas siempre quedaban ocultos a la vista de los fieles por lo que su realización debe ser entendida dentro de la importante tarea de conferir cuerpo a la definitiva caída de los ropajes.

Ambas fórmulas reflejan el estado intermedio entre el imaginero y el vestidor que actuaría a continuación. Lejos del tópico ilustrado a cerca de lo residual de estas imágenes de vestir, la práctica de la vestimenta no conoció durante siglos exclusión social alguna. Todo lo contrario, frente a las opiniones que achacaban cierto grado de ignorancia a los partidarios de dichas efigies, los acontecimientos acaban presentando una tipología preferentemente asociada a los más altos estamentos por su mayor capacidad para sostener cuantiosos gastos como los que ocasionaba la confección de un rico y variado ajuar. Hubo, incluso, decisiones del poder que acabaron legitimando y patrocinando estas empresas: es el caso de la conocida iconografía Soledad castellana auspiciada por el mismo Felipe II a través de Real Pragmática. Ni siquiera pesó en el ánimo del monarca la raigambre profana del atuendo de viuda en una imagen religiosa: si tal culto resultaba adecuado para la devoción de la reina cómo no lo sería para el pueblo. A este cierto elitismo de las imágenes de vestir cabrá sumar su consideración de “seres especiales” dentro de un discurso retórico con importantes aportaciones teológicas lo que, sin duda, confiere cierta sofisticación a la tipología. Sin esta observación el estudio del vestuario de las mismas resultaría estéril, una simple recopilación de usos y modas, marginando el verdadero motor de la práctica: la plena conciencia sobre la variada utilidad que ofrecía el lenguaje del artificio sobre los devotos. No en vano, si Goya tituló uno de sus aguafuertes con la escogida frase de “*Lo que puede un sastre*” fue, precisamente, por su sensibilidad al respecto; familiaridad con el alto poder de fascinación de la tipología (un efecto, desde luego, pernicioso desde la estricta observancia del ideario racional ilustrado) y radicalidad contra un artificio persuasivo, eficaz. Por ello, los políticos regalistas del XVIII se esforzaron en alterar lo sustancial del tradicional ritual de la religiosidad popular oficializando un nuevo discurso marcadamente pedagógico: ajeno a creencias *hierofánicas* y nada propenso a las ensoñaciones de lo teatral. Urdiendo, en definitiva, el modo de erradicar el protagonismo de la metáfora como estructura de la *teología escolástica hispánica* (de la Flor, 2002: 231-260).



\*\*\*

Uno de los problemas a la hora de analizar la vestimenta de las imágenes sagradas a través de la historia es la parcialidad de las fuentes documentales. Pinturas, grabados, fotografías y, en menor medida, descripciones constituyen el corpus esencial desde el que acercarse a la tipología. Obviamente, y desde un punto de vista semiológico, las narraciones de peregrinaciones, procesiones y otras fiestas religiosas ofrecen de manera indirecta otro modo de acceder a la realidad de esta variante iconográfica prolongando el valor del atuendo sobre la percepción de los espectadores. Ésta última visión cuenta, además, con la ventaja de mostrar el sentir, la respuesta, hacia ellas a través de los tiempos. Por ello, la falta de referencias documentales directas no impide el acercamiento a las modas que determinaron las actuales variantes surgiendo todo un rosario de testimonios que certifican su progresión.

Murcia, bastión de la utopía reformadora ilustrada (cuyas tesis demoledoras contra las tipologías del Antiguo Régimen tanto éxito cosecharon) no escapa a la habitual evolución de la tipología: la adecuación a los modelos de la vestimenta oficial, difundida en gran medida desde la Corte, se preservó hasta comienzos del XVIII. A efectos documentales, las crónicas devocionales de la ciudad, entre las que cabría destacar la de Villalba y Córcoles, poco aportan sobre el particular por mucho que su *Pensil* estuviera especialmente dedicado a las imágenes de la Virgen. Sin embargo, las visitas *ad limina* del Obispo Belluga, tras la conclusión del conflicto sucesorio (que vivió en Murcia uno de sus episodios trascendentales), ya hacen referencia del acentuado afán por introducir elementos de la moda francesa dentro de la variante icónica (Vilar, 2001: 149). Esta absorción resultaba especialmente molesta para un prelado que, como Belluga, manifestaba un especial apego por las “sanas” costumbres morales de la antigua dinastía.

La sucesión de misivas episcopales a la monarquía o a la curia romana expone, no sólo, la imposibilidad del Obispo para frenar este proceso, sino también, el triunfo de la iconografía vestidera dentro de la religión tradicional murciana. Lo que ni siquiera un personaje tan cultivado como Belluga pudo adivinar es que los usos “afrancesados” dentro de la iconografía se iban a convertir en señas de identidad locales. No en vano, frente al modelo de líneas inspiradas en la corte de Felipe II y sus sucesores que perduró, y aún se mantiene en localidades como Toledo, la nueva vertiente arraigada en Murcia se caracterizó por unos patrones absolutamente inéditos extraídos de la nueva dinastía. Ha de notarse en esta nueva vía el papel fundamental de las sederías murcianas

que adaptarían pronto su repertorio ornamental a lo emanado desde Madrid y que resultaría esencial para su éxito en este lugar periférico de la península.

Gran parte de la responsabilidad de esta implantación irreversible de los usos regios en el panorama de la ciudad recaería sobre las órdenes mendicantes que mantenían en el momento una disputa icónico-devocional sobre el patronazgo (acontecimiento que no se solucionó hasta las primeras décadas del XIX). En efecto, sin unas órdenes volcadas en contar con el fervor de los murcianos difícilmente hubiera sido posible la irrupción de formas tan singulares e innovadoras. De hecho, el fenómeno que se observa en la Murcia del *setecientos* no es el de la llegada y asimilación de un estilo oficial en un caso testimonial, sino la inclinación ferviente de todas las comunidades religiosas locales hacia formas atrevidas y renovadoras. Además, las órdenes favorecieron una tipología exaltadora de sus devociones particulares que hoy constituye uno de los pilares documentales esenciales en los que basar su estudio: las fachadas-retablo. La realización de estas arquitecturas no puede entenderse como una mera consecuencia del imafrente catedralicio. Décadas antes de la erección de aquella la orden mercedaria ya había levantado en honor a la titular de su templo, la imagen de la Virgen de los Remedios, una suntuosa fachada protagonizada, no por una imagen estandarizada de la Virgen (como fue lo usual en lugares próximos como Valencia o Elche) sino por un retrato fidedigno de la misma efigie vestidera. Esto no constituye en la ciudad un caso excepcional pues a lo largo del siglo, y a la par que su renovación urbana (dependiente, al menos en su faceta civil, de la firme actuación de personajes como Jorge Palacios), irán apareciendo frontispicios protagonizados por imágenes vicarias de las titulares de los templos: a saber, efigies de Nuestra Señora en las advocaciones de la Arrixaca, de la Fuensanta, de Gracia y Buen Suceso o del Carmen.

Todas ellas constituyen fieles visiones de las detentadoras de los templos regulares; caracterizadas con sus atributos, sus adornos más preciados pero, ante todo, con su exorno más atrevido y actualizado. Ello permite estudiar toda la evolución de la vestimenta de las imágenes marianas a lo largo de la centuria y, particularmente, señalar los aspectos que hicieron de Murcia una auténtica *urbe eclesiástica* casi dos siglos después del Concilio. Aunque la ciudad será dotada desde el obispado con toda una serie de infraestructuras sagradas para la mejor formación del clero y, por consiguiente, para una mejor atención pastoral, la edificación de fachadas a modo de estandartes constituyó su episodio significativo; un alarde de exaltación mariana que

pregona la remozada *Christianópolis* murciana (de la Flor, 2002: 124). A la par, su evidente intención propagandística no resta sinceridad piadosa hacia unas imágenes que resumían, en su propia historia, el devenir sagrado de la ciudad desde la Reconquista. Por lo tanto, la rivalidad eclesiástica propició la consolidación de un muestrario excepcional del atuendo de las imágenes que perdura hasta la actualidad permitiendo acercarse a los alardes de la misma. No en vano, la renuncia a encumbrar en las fachadas a esculturas tomadas de grabados al modo que hicieron en toda la península consagrados artífices como Michel, Bahamonde, Merlo, Capuz, los Vergara, Aliprandi, Bertesi, Rudolph o Bussy (Martín González, 1991: 254-452; González Tornel, 2005) propició la perpetuación de los modelos de atuendo característicos de la imaginería murciana del XVIII.

A pesar de este esfuerzo propagandístico el encumbramiento sobre el patronazgo de una efigie no caracterizada, precisamente, por la audacia de su adorno permite observar el veredicto popular hacia formas más conservadoras. Este espaldarazo, unido a la debacle desamortizadora del XIX, permitió el olvido de muchas de estas devociones que dejaron vía libre al predominio impuesto desde el Cabildo Catedralicio a la Virgen de la Fuensanta. Esta circunstancia no debe hacer olvidar el empeño entusiasta de unos promotores dispuestos a todo para alcanzar el mayor rango posible para la devoción de su casa. Los casos más significativos se encuentran en las imágenes de Nuestra Señora de Gracia, la Real, de Buen Suceso y Nuestra Señora del Carmen protegidas, respectivamente, por padres hospitalarios de San Juan de Dios y carmelitas. En ambos se cuenta, además, con otras fuentes documentales que avalan lo esmerado y sofisticado de su exorno.

La imagen de Nuestra Señora de Gracia se encuentra ligada históricamente al lugar del antiguo Alcázar de la ciudad y su devoción aparece en las primeras crónicas cristianas de la ciudad (Cuesta Mañas, 2008: 68). Como sitio real y primitivo enclave de la sede episcopal la imagen gozó de un protagonismo destacado dentro de la vida religiosa medieval. La llegada de los Hospitalarios de San Juan de Dios a la ciudad en el siglo XVII, unido a otros factores, supuso un cambio fundamental en la misma que fue alterada convenientemente enmascarando sus posibles rasgos medievales a favor de una nueva apariencia barroca. Paralelamente, la efigie fue convertida en vestidera dotándola de un ajuar del cual quedan sobradas referencias en el trabajo realizado sobre los textiles locales por el profesor Pérez Sánchez. La talla, dentro del discurso ensalzador llevado a cabo por la orden que la regentada, fue retratada fidedignamente

en dos ocasiones durante el XVIII: por un lado, en el ovalo que preside la fachada del templo y, por otro, en el *bocaporte* que oculta ceremonialmente su camarín. Estas referencias no dejan lugar a dudas sobre la particularidad de su atuendo reflejando la más contemporánea moda cortesana del siglo: cubierta, incluso, por una peluca empolvada a la francesa. Esta propuesta debe considerarse todo un alarde (incluso una provocación) habida cuenta de que hasta hacía pocas décadas, y siguiendo el protocolo de la casa de Austria, las imágenes aparecían cubiertas con el verdugillo monacal y con la toca sobre el manto.

Esta última circunstancia no debe entenderse como una falta hacia la moral de las centurias anteriores, que ensalzaban el recato como virtud femenina, sino una nueva lectura de la Virgen como mujer apocalíptica y reina de los creyentes. Este último factor, llevado a su aparición en la fachada, convierte a la Virgen de Gracia en una *imago regis* de la casa borbónica. Cabría manifestar, en consonancia con lo expuesto por Fernando R. de la Flor, la facilidad con que la iglesia hispana, y particularmente la de Cartagena, absorbió las representaciones monárquicas tras el desmoronamiento del efímero de estado regio en la centuria anterior. Toda esta representatividad del protocolo real, expresado en generoso escote, texturas livianas (lejanas a la pesadez y riqueza de los ropajes filipinos), ajustado corpiño, pone de relieve la maquinaria exaltadora del poder y la realeza: una Iglesia propicia a la renovada concepción del “*efímero de estado*” bajo su tutela “*como comitente (y dueña, tal vez) absoluta de la demarcación urbana*”. Esta visión teatralizada de la *urbe cristiana*, inspirada en los ideales contrarreformistas de Carlos Borromeo, alcanza en la ciudad uno de sus puntos trascendentes en la nueva planificación del arrabal carmelitano. Con fidelidad a la representación principal de la efigie del templo, la réplica de la Virgen del Carmen preside un destacado eje viario de la nueva ciudad del XVIII. En este caso, el “*teatro de grandezas eclesiásticas*” queda supeditado al protagonismo de un icono cuyo exorno había sido concienzudamente elaborado a lo largo del siglo. La privilegiada conservación de una parte del mismo permite reparar en las novedades internacionales empleadas en su conformación. Este carácter cosmopolita no debe entenderse resultado de una casualidad sino de un programa premeditado: la Iglesia del Carmen constituía el último emblema que los viajeros de paso por la población debían ver en su camino hacia la destacada plaza militar de Cartagena. De este modo, se culminaba la ruta sagrado-simbólica, plagada de referencias cortesanas, que iniciaba el transeúnte al poco de entrar en la ciudad por la Puerta de Castilla ante la efigie, nuevamente representada

en el exterior, de la Virgen de la Arrixaca. La riqueza del ajuar de la Virgen del Carmen ofrece, además, un interesante muestrario con la evolución del atuendo y las joyas de las imágenes de vestir desde el siglo XVIII a la actualidad.

El protagonismo de los comitentes eclesiásticos debe entenderse, fundamentalmente, dentro del programa representativo de la *ciudad sagrada*: de otro modo, costaría imaginar a los reflexivos sucesores de Elías, tan proclives a la vida cenobítica de los desiertos espirituales, pergeñando innovaciones profanas en el conjunto de vestidos de su protectora. Hubo de pesar desmedidamente el concepto de iglesia-santuario que se pretendía instaurar a imagen de lo que promovían las restantes órdenes de la ciudad. En este sentido, y en directa relación con ello, la devoción a la imagen carmelita no haría sino aumentar en lo sucesivo hasta alcanzar gran relevancia en las décadas finales del *ochocientos* cuando, ya sin frailes ni orden que la regentara, se pensó elevar la arciprestal a rango de basílica. Años antes, los bordados decimonónicos (alguno de ellos ofrecidos por Isabel II) habían hecho su aparición en el ajuar sumándose al conjunto de textiles del *setecientos*: caracterizados, estos últimos, por la delicada labor de bordado con lentejuelas o la colorista luminosidad de los brocados. Fue en la traza de estas labores donde se gestó la tipología característica de la imagen a base de textiles estudiados y confeccionados para alcanzar un efecto suntuoso: a destacar, la singular confección del escapulario carmelita a modo de delantal bajo la cintura otorgando protagonismo absoluto al corpiño encorsetado. Además, el amplio escote a la manera genuina de la corte (prácticamente iguales a los representados en los retratos de corte de Louis Michel van Loo) remarca el protagonismo de la imagen como reflejo de la realeza, al igual que en el caso de la Virgen de Gracia. Esta ligereza de trazas repercutirá en el conjunto *neoclásico* utilizado con motivo de la inauguración del nuevo retablo del templo en 1830: a pesar de la evidente relación de su bordado con el del conjunto ofrendado por María Luisa de Parma a la madrileña Virgen de la Almudena en 1786, el atrevimiento del diseño y las líneas de corte no encuentran parangón en el de esta talla tan ligada a la monarquía (Fernández Sánchez, 2008: 2-5 b).

Llegados a este punto, y dada la inevitable originalidad de la variante, convendría plantear una mirada hacia las imágenes de talla completa conservadas en Murcia que reflejan similares inquietudes cortesanas. Así, podría abrirse una vía de estudio como forma de iluminar su ascendencia. Aunque la imagen de la Inmaculada de la Capilla del trascoro de la Catedral (traída por el Obispo Trejo en el siglo XVII) muestre en talla

recursos, exornos y efectos propios de la vestimenta cortesana, su ascendencia mantiene aún demasiados vínculos con la moda de los *austrias* como para considerarla el capítulo inaugural de la novedosa tipología. Su apariencia está, más bien, en consonancia con otra serie de ajuares de idéntico germen palaciego de los que el fantástico vestuario donado por Isabel Clara Eugenia a la Virgen de Guadalupe resulta, seguramente, el ejemplo más significativo. Son las imágenes de pleno siglo XVIII las que muestran una presencia de corpiños ajustados, sayas con vuelo y voluminosas hombreras semejantes a los que se han tratado en la tipología vestidera. De hecho, el profesor Pérez Sánchez ha abordado recientemente la estrecha vinculación del estofado de las policromías de la imaginería barroca murciana con los repertorios textiles ejecutados sincrónicamente en la misma. Tallas como la de Santa Bárbara de la Parroquia de San Pedro o la de la Verónica de la Cofradía de Jesús (ambas de Francisco Salzillo) aparecen contagiadas del vitalismo y las policromías de los telares murcianos del *setecientos*.

Conviene resaltar la meticulosidad del imaginero barroco cuidando sus imágenes de vestir hasta el punto de dar trazas exactas y materiales para la confección de su ajuar. Destacar el caso excepcional de la imagen de la Dolorosa de Jesús en la que Salzillo, basándose en el cuadro romano de la Virgen de los Siete Dolores de Naldini, renovó totalmente la forma en la que, hasta entonces, se había venido ataviando a las imágenes dolorosas de la madre de Cristo. De esta manera, se superó la variante de la *adoratta*, heredada del sur de Italia a comienzos del *setecientos*, en la que el manto terciado sobre la cintura de la imagen se recogía en el brazo contrario al de su caída. Así, se alteraba el emblema de pureza virginal en virtud de unas cualidades netamente plásticas, realzando más el carácter naturalista de la imagen que su relación con el atuendo romano y su sofisticada simbología (González Isidoro, 1994: 52-53). No en vano, la elección de colores subsanó la carencia de un atributo tradicional que, al igual que la toca, remarcaba el carácter sagrado y trascendente del icono.

Todas estas circunstancias hacen de Salzillo uno de los motores de la renovación textil de las imágenes del último barroco. Además, su particular afición a colaborar en el diseño de algunas piezas suntuarias de orfebrería se complementa con la traza de modelos para la realización en los telares de los tejidos con los que habrían de vestir sus imágenes más emblemáticas (Pérez Sánchez, 2007: 310). A este respecto, conviene no perder de vista la tradición recogida por el erudito decimonónico Díaz Cassou según la cual Salzillo habría legado unos *patrones* para el vestuario de su famosa Dolorosa (Díaz

Cassou, 1897:197). Esta determinación a ajustar todos los pormenores que habrían de afectar a la efigie resalta la importancia que Salzillo confería a este tipo de encargos y su decisión de intervenir completamente en la obra desde sus partes talladas en madera hasta su finalización con la vestimenta. Si otros imagineros que habían trabajado en Murcia como Nicolás de Bussy habían mostrado especial interés por realizar ellos mismos el atuendo de sus imágenes, viajando a los telares valencianos para conseguir el género apropiado (López Azorín, 2005: 24-25), la determinación de Francisco Salzillo confiere al oficio de la vestimenta una dimensión artística como no la había tenido, quizá, hasta entonces.

\*\*\*

Muy relevante, a efectos de la respuesta ciudadana ante la problemática del atuendo, resulta el ulterior triunfo de la devoción a la Virgen de la Fuensanta, encumbrada como patrona de la ciudad en detrimento de la Virgen de la Arrixaca. Al margen de las artimañas emprendidas por el Cabildo Catedral para llevar a cabo este trueque, el acontecimiento permite establecer ciertas concomitancias entre la vestimenta de una y otra.

La apariencia de la Virgen de la Arrixaca, patrona de Murcia y su concejo desde el siglo XIII, es bien conocida a través de estampas y del propio relieve que preside la fachada de la actual parroquia de San Andrés, antigua sede del convento de San Agustín. Estas fuentes la presentan con un atavío ajustado a los cánones tradicionales de las tallas vestideras de la ciudad: de hecho, hubo de ser éste el modelo que tomaron las demás efigies para su exorno. De todo el conjunto, caracterizado por su forma triangular en evidente relación con la simbología de la montaña sagrada, resalta un elemento que hasta el momento había pasado desapercibido: el *rostrillo*. Dicho adorno responde, simbólicamente, a la consideración de la Virgen como *stella matutina*, tal y como rezan las letanías del Santo Rosario, estando ampliamente aceptado dentro del aderezo de la imagen hispana. Su origen no está documentado aunque fue utilizado asiduamente bajo el reinado de Felipe II: imágenes de acendrado carisma como la extremeña Virgen de Guadalupe lo llevaron según desvelan distintas fuentes del *quinientos* si bien, poco después, la representación del *Atlas Marianus* de W. Gumpfenberg (1653) no lo reprodujo. En época de Felipe IV se acentúa su uso siendo representativa de estos momentos la cortesana Virgen de la Almudena al resultar elegida Madrid nueva capital de los reinos hispanos. Si bien sedes eclesiásticas emblemáticas de la geografía sagrada peninsular como Sevilla o Toledo resistieron con

éxito a su implantación, la adopción del *rostrillo* como complemento suntuario de la *toca* acabó generalizándose. Ambos elementos, incluso, se confunden dentro del adorno de las imágenes de la Virgen hasta convertirse en parte definitiva del exorno: si la *toca* y el *verduguillo* fueron comunes en la moda española del Renacimiento (como símbolos de pureza y virginidad), el *rostrillo* supuso un revestimiento de sacralidad. Antiguos adornos paganos presentes en la iconografía religiosa del mundo clásico durante el siglo VI a.C. revelan similares inquietudes frente a un ajuar dominado por lo profano (Ratto, 2008: 155). De ese modo, se dotaba a la imagen de un halo divino que la hiciera inconfundible dentro de la retórica colectiva de las ceremonias: remarcada como trascendente en el asombroso juego de la ensoñación ritual. Resulta relevante este aspecto por cuanto, dentro del ámbito barroco hispano, la imagen podría ser confundida con la realidad a través de la naturalidad de sus vestimentas, tal y como menciona expresamente Cervantes en su Quijote (Cervantes Saavedra, 1986: 465).

La apariencia de la imagen de la Virgen de la Arrixaca refleja en lo fundamental el mismo modelo y complementos que los muchos grabados y pinturas que, entonces, circulaban con la efigie de la actual patrona de Madrid: una tipología estandarizada en todo el país. El apego a las tendencias heredadas del *quinientos* y el *seiscientos*, que ya se vio en el caso de la Virgen de los Remedios, se mantiene en ciertos adornos del ajuar de la Arrixaca barroca. Sin embargo, la ruptura con las formas rectilíneas y compactas parece evidente: sólo la presencia del *verduguillo* monacal imprime un regusto añejo a la iconografía murciana que, por lo demás, presenta rasgos y adornos delicados (saya abombada, lazos en las vistas del manto, manto prendido en forma de escote) de importación francesa y regusto rococó.

De todos modos, las novedades introducidas en el exorno de la Arrixaca resultan mucho menos llamativas y, desde luego, menos atrevidas que en los casos de las imágenes de la Virgen del Carmen o la de Nuestra Señora de Gracia: sobre todo en lo que al corpiño y al generoso escote de estas últimas se refiere. Este carácter más comedido hubo de contar con cierto favor popular pues fue aceptado en otras tallas que, particularmente en el caso de la Fuensanta, iban a recoger próximamente el testigo devocional de la ciudad. El atuendo de la imagen vicaria del Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta es muy significativo por evidenciar concomitancias con el de la Arrixaca: idéntica medida al adoptar innovaciones y licencias profanas. Se conserva el *verduguillo*, rechazado por hospitalarios y carmelitas para el atuendo de sus respectivas imágenes titulares, como reminiscencia de los ideales de sobriedad y recato del pasado.



No debe extrañar este hecho por cuanto, al reformarse íntegramente la mascarilla de la imagen en los primeros años del siglo XIX, se apostó por un hieratismo que no alterara el carácter “primitivo” de la imagen. Aunque fuera probablemente durante esta intervención, ejecutada por Roque López, cuando la efigie se adecuara para lucir cabellera postiza, la puesta en escena de la Virgen de la Fuensanta hubo de conservar a lo largo de todo el XVIII la apariencia monacal, como refleja su retrato pétreo (Fernández Sánchez, 2008: 25-40 c).

Se adaptó a la misma tipología mixta (a caballo entre lo vetusto y lo novedoso) la otra imagen relevante de la ciudad, la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, que también fue intervenida en estos momentos. No obstante, y siguiendo nuevamente las consideraciones de Pérez Sánchez, el corte de los vestidos de estas últimas imágenes debieron variar en menor medida por cuanto venían contando desde hacía siglos con un completo, rico y variado guardarropa que, obviamente, estaría adecuado a los usos arraigados entonces (Pérez Sánchez, 1997: 205-210). Las innovaciones que se presentaron progresivamente, pues, debieron responder a un intento de renovar discretamente la usanza heredada aunque, desde luego, sin llegar nunca a la excesiva audacia que presentaron los usos de otras imágenes marinas de la ciudad. Nada debe extrañar este conservadurismo: la renovación de la homónima devoción granadina en el XVIII, dentro de un ambicioso plan artístico, no supuso la más mínima alteración de su atavío que presentó, íntegramente ejecutada en plata, la pretérita apariencia de la corte de los Austrias (Isla Mingorance, 1990: 61-62).

El relevo en el patronazgo confirma, además, una voluntad popular mucho menos pretenciosa que la de las órdenes religiosas. El triunfo de la moderación y lo usual sobre las ambiciosas innovaciones en el atuendo de las imágenes supuso la consumación de una postura conservadora nada vinculada con los gustos elitistas. De este modo, los patrones a la moda cortesana del XVIII quedaron apartados definitivamente constituyendo hoy una suerte de repertorio ornamental que permite reconstruir fidedignamente la evolución de la apariencia de la imagen sagrada en un periodo clave para la historia local. Las monumentales fachadas de las iglesias de las órdenes mendicantes quedaron constituidas en resortes de un espléndido periodo abandonándose definitivamente, tras la labor desamortizadora de 1836, cualquier intento por restaurar la vieja rivalidad icónica. Las aspiraciones de las órdenes que las erigieron constituyen, por contra, un testimonio único y singular sobre la identidad de unas imágenes prácticamente olvidadas a día de hoy. El furor historicista desfiguró

extremadamente la apariencia de las mismas que, salvo contadas ocasiones, pasaron a exponerse al culto sin el rigor histórico y la decencia que se hubiera guardado en tiempos pasados. Ya en los últimos años del siglo XIX, a instancias del erudito Fuentes y Ponte, la imagen de la Virgen de la Arrixaca fue adaptada a una reconversión medieval. Su nueva apariencia dejó de lado su exorno tradicional en favor de un recreación medieval inspirada en una de las ilustraciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: concretamente la dedicada a esta misma efigie por un miniaturista que, a buen seguro, nunca contempló *in situ* a la antigua patrona de Murcia. Peor suerte tuvo la imagen mercedaria de la Virgen de los Remedios que perdió su ajuar pasando a venerarse sin los atributos que la venían caracterizando anteriormente.

La moda decimonónica, heredera en gran medida del gusto clasicista, llevó a muchas imágenes de vestir a perder su apariencia vestidera, siendo sustituido su ajuar por enlienzados que le otorgaron a un aparente carácter escultórico. Muchas de estas intervenciones fueron llevadas a cabo por la saga familiar de los Sánchez Tapia y Araciel especializados en llevar a cabo esta reformas (particularmente aquellas que participaban en las procesiones de Semana Santa). De este modo, imágenes originales de Bussy o Salzillo fueron alteradas estando algunas de ellas, aún, bajo el influjo del nuevo aspecto que le otorgaron estos imagineros a finales del XIX (una práctica, por otro lado, extendida por toda España). No obstante, el romanticismo de finales de siglo condujo a uno de los periodos de mayor debate en torno a la vestimenta de las imágenes en la ciudad: el mismo se centró en el modo de colocar las caídas del manto, su sujeción o no en la cabeza de las imágenes *dolorosas*, etc. A este debate se añadió el deseo historicista de ver a las imágenes sacras con el atuendo propio de su época, es decir, a la manera hebrea. Este reclamo, que en la ciudad de Sevilla cuajó en la figura del vestidor Juan Manuel Rodríguez Ojeda, se limitó a determinadas requerimientos del erudito Díaz Cassou que nunca fueron llevados a práctica en el caso particular de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús.

Además, el puritanismo británico hizo su irrupción en la labor de los *camareros*: personas de relevancia social que se encargaron de financiar el atuendo y el mantenimiento del *guardarropa*. Estos mecenas propiciaron la llegada de tendencias más recatadas, particularmente, en las imágenes de la Virgen que, en cierta medida, volvieron a recuperar el estricto carácter monacal de la vestimenta de los siglos XVI y XVII. De similar procedencia se ha de señalar la moda de los *encajes* que vinieron a sustituir a las sedas que, a modo de *koufieh*, remarcaban el tocado de las tallas durante

el XVIII. La consumación de estos ideales tuvo su culminación en el año 1927 con motivo de la llegada del nuevo manto bordado para la Dolorosa de la Cofradía de Jesús desde Sevilla. Para rematar el conjunto la bordadora murciana Laura Angelinch le confeccionó un nuevo encaje de plata rematando una tipología tan vistosa como ajena al originario atuendo del XVIII (Fernández Sánchez, 2005: 33-42).

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1999), *La Festa ó Misteri d'Elx*, Alicante, Patronato Nacional del Misterio de Elche.

AA.VV. (2008), "Patrimonio. Cambios, retoques y algo más" en *Pasión en Sevilla*, nº 4., Sevilla, ABC.

ÁLVAREZ HURTADO, R. y DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, P. (1991), "Las raíces históricas del traslado de la Virgen" en *Tabor y Calvario*, nº17, Sevilla, Rubio Puga.

ARACIL, A. (1998), *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.

BANGO TORVISO, I.G. (1993), *El Camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe.

CARO BAROJA, J. (2006), *El Carnaval*, Madrid, Alianza.

CATALÁ GORGUES, M.A. (2003), *El rollo de la procesión del Corpus*, Valencia, Ajuntament.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (1986), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Valencia, Alfredo Ortells.

CUESTA MAÑAS, J. (2008), "El Cristo de la Salud y la Virgen de Gracia. Dos devociones y dos imágenes señeras de una histórica y joven cofradía" en *50 Aniversario Asociación Cristo de la Salud*, Murcia, Cofradía de la Salud.

DE LA FLOR, F.R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.

DÍAZ CASSOU, P. (1980- Reimpresión), *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

DOMÍNGUEZ MORANO, C. (1985), "Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza" en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.

ELIADE, M. (2003), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.

ESCUADERO MARCHANTE, J.M. (1996), *Estudio Histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*, Sevilla, Hermandad de la Lanzada.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R. (2005), *La realidad barroca*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2005), "La vestimenta de la Dolorosa en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena" en *Ecos del Nazareno*, nº 26, Cartagena, Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.

(2008) “Violencia, martirio y reconciliación: una visión antropológica del Viernes Santo murciano” en *Nazarenos*, nº12, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno.

(2008) “Ad Caeli Reginam: ajuar de Nuestra Señora del Carmen, de Murcia. Testimonio de una devoción secular” en *La Virgen del Carmen. Arte, devoción y culto*, Murcia, Novograf.

(2008) “Roque López en la invención del eterno murciano: la consumación iconográfica del Barroco como lenguaje autóctono” en *Imafronte*, nº 19, Murcia, Universidad.

FLORES ARROYUELO, F. J. (2006), *Las edades de la vida: ritos y tradiciones populares en España*, Madrid, Alianza.

FREEDBERG, D. (1992), *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid.

GONZÁLEZ ISIDORO, J. (1994), “De iconología: La Dolorosa como reina y madre sacerdotal de Cristo en la Semana Santa de antaño” en *Tabor y Calvario*, nº 22, Sevilla, Rubio Puga.

ISLA MINGORANCE, E. (1990), *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*, Granada, T.G. Arte.

LÓPEZ AZORÍN, M.J. (2005), “Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia” en *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Sangre.

MARTÍNEZ ALCALDE, J. (2000), *Guía de hermandades de Gloria*, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías.

NICOLÁS GÓMEZ, S.M. (2007), “La escultura sabia imitadora de los dioses” en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997), *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

(2007) “...Todo a moda y primor” en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

RATTO, S. (2008), *Grecia*, Barcelona, Edipresse.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996), *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla.

SÁNCHEZ MAURANDI, A. (1949), “Biografía y Catálogo” en *Murgetana*, Murcia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

VILAR, J.B. (2001), *El cardenal Luis Belluga*, Granada, Comares.