

# CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA





# ÍNDICE

- 2 EDITORIAL  
Consejo de Redacción
- 5 José Manuel Lorca Planes  
Obispo de la Diócesis de Cartagena
- 6 Fernando López Miras  
Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
- 9 José Ballesta Germán  
Alcalde de Murcia
- 10 José Ignacio Sánchez Ballesta  
Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías
- 12 Luis Emilio Pascual Molina  
Capellán de la Ucam, Consiliario Cofradía de Jesús
- 14 ¡¡Tomen la bandera del Señor en la mano!! (Éxodo, 17:15)
- 34 Historias bordadas. Arte y Artistas
- 81 Los Simpecados en la Semana Santa de Sevilla  
Andrés Luque Teruel
- 87 Entre arquitectura, pintura y seda:  
el estandarte de la Divina Pastora de Valencia  
Marina Belso Delgado
- 96 Estandartes en la huerta murciana, una problemática de estudio  
Joaquín Bernal Ganga
- 99 Los tejidos históricos como Bienes Culturales y un decálogo de  
buenas prácticas para la conservación de los mismos  
Pablo José Portillo Pérez y Pablo Pérez Díaz  
CYRTA. Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos
- 104 Talento, técnica y diseño. Tres claves fundamentales del arte  
vexilológico bordado de las cofradías de la Semana Santa de  
Murcia  
Santiago Espada Ruiz
- 112 Arte en los Estandartes de la Semana Santa de Murcia, Cartagena y  
Lorca: un estudio comparativo  
José Alberto Fernández Sánchez
- 123 El lenguaje heráldico en los estandartes  
de la Semana Santa Murciana  
Álvaro Hernández Vicente
- 127 Acróstico de Estandarte  
Antonio Martínez Cerezo
- 133 Estandartes en la Diócesis de Cartagena (Edad Moderna)  
Vicente Montojo Montojo
- 136 Directorio de cofradías
- 136 Distinciones nazarenas 2023



# CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA





# EDITORIAL

## CONSEJO DE REDACCIÓN

**E**l conocimiento y el saber son la única propiedad e inquietud que no debería perderse. Transmitir ambos es nuestro anhelo.

Cada Semana Santa Dios se sirve del arte para hablarnos con elocuencia y poner de manifiesto la presencia corporal de su hijo entre nosotros, teniendo lugar así, en pleno siglo XXI, una catequesis y un hecho cultural de primera magnitud, desarrollada en silencio a lo largo y ancho del entramado urbano y acompañada por marchas procesionales, que nos adoctrina sobre los valores religiosos de la conmemoración de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, al tiempo que se efectúa una educación artística, histórica, patrimonial, cultural, social, etc. En síntesis, una educación multidisciplinar.

Si los pueblos del mundo tienen alma, Murcia la tiene, quedando visiblemente patente cada Semana Santa en la expresión del fervor colectivo. Esto, unido a la admiración, curiosidad, interés y emociones de quienes participan en los cortejos procesionales de las distintas cofradías y hermandades murcianas, así como los espectadores que acuden a verlos, hace que se cierre el círculo y se cumpla la gran aspiración de estas: que la procesión se realice con éxito o, como se suele decir popularmente en el ámbito cofrade murciano, poder “echar la procesión a la calle”. Nuestras aspiraciones también se cumplen en el instante en que este ejemplar llega a sus manos. Como la propia Semana Santa, que aun siendo cada año igual es siempre diferente y llena de matices, las temáticas y el contenido de la revista Cabildo es cambiante, proponiéndonos ofrecer nuevos planteamientos, reflexiones, puntos de vista o revisionismo de cuestiones por su sobresaliente interés cultural. La pedagogía del arte y la cultura de la semana santa, así como la difusión y puesta en valor de todas aquellas cuestiones relacionadas con la misma que contribuyan a un mayor conocimiento de esta es siempre el firme objetivo que persigue cada edición la revista Cabildo. Aún hoy, somos tan plenamente conscientes de que queda tanto por conocer y aprender sobre nuestra Semana Santa y la de otros lugares, que aprovechamos esta ventana para irradiar toda la sabiduría de la que somos capaces de cosechar. Hay belleza en la Semana Santa de Murcia, pero sin duda hay también auténtica belleza en la sabiduría, como diría Plotino. La transmisión del saber y del conocimiento es nuestro mayor anhelo.

L'œil écoute, el ojo escucha, decía Paul Claudel en 1946 aludiendo a los mensajes que contienen las obras de arte y la sensacional experiencia por parte del espectador de oírlos, descifrarlos y razonarlos. Este planteamiento no difiere mucho del contenido de los protagonistas de esta edición. Este número está dedicado a un singular arte perteneciente al ámbito de las Artes Decorativas, que tienen mucho que contarnos. Nos referimos al arte textil, y dentro de este más concretamente a uno de los patrimonios materiales más relevantes del arte cofrade de los que poco se ha hablado hasta el momento en cuyos soportes, a través del arte del bordado, nos cuentan la historia de las cofradías y hermandades a las que representan: los estandartes, pendones o insignias. A pesar de su sobresaliente importancia, pues tengamos





en cuenta que pueden llegar a sustituir en determinados actos al propio paso, sigue siendo en cambio una realidad su invisibilidad como obras de arte.

El arte textil tiene un notable protagonismo en la configuración del teatro sacro pasionista que cada Semana Santa discurre por nuestras calles. Como cual bordado erudito, donde cada uno de los elementos que lo componen y las técnicas que se aplican son esenciales para el primoroso resultado final, o, como cual lujoso tahalí barroco, donde el orífice vierte todo su ingenio y meticulosidad en labrar, engarzar y engastar todas y cada una de las múltiples piezas que lo componen, en nuestra Semana Santa todos y cada uno de los elementos que la constituyen son importantes, ya que es el resultado de la concatenación de toda una serie “eslabones” e “hilos” que se entretajan a la perfección y que unidos logran su singular y genuina expresión. Una perfecta materialización del principio de la adecuación al fin como diría Santo Tomás de Aquino. Y entre todos esos elementos, los estandartes son imprescindibles. Era tema totalmente inédito en la literatura cofrade, y siguiendo nuestra estela, tratando el contenido con el mayor rigor posible y con un carácter monográfico cada edición, es decir, concentrando en enseñar una temática específica y un mismo hilo conductor, era el momento y estaba más que justificado darle la voz que se merece y poner de manifiesto todos los valores que este singular arte cofrade atesora. Quien no ha escuchado exclamar eso de ¡ya viene el paso, ya viene! Cuando asoman los estandartes. Pues bien, que este número de Cabildo se transforme en conocimiento y entendimiento sobre todo lo que atesoran y los convierta en algo más que en un centinela anunciador.

Sepa, apreciado lector, que tiene en sus manos una edición que ha supuesto todo un reto, que solo ha sido posible gracias a la generosa y desinteresada colaboración de los distintos autores de su contenido, a quienes aprovechamos el arrastre de estas líneas para transmitirles nuestro más sincero agradecimiento.

Esta edición mantiene los apartados que hasta el momento han compuesto la revista Cabildo, esto es, la tradicional sección fotográfica que recoge aquellos instantes decisivos y las singulares miradas hacia nuestra Semana Santa, así como la reflexión escrita de distintos aspectos sobre el objeto de estudio donde los distintos autores entretajan de un modo coherente sus estudios, investigaciones y experiencias. A todo ello se le suma una novedad absoluta sobradamente justificada por lo poco que han sido estudiado hasta el momento el arte vexilológico de las cofradías y hermandades de Murcia y la relevancia de documentarlo: un catálogo que recoge los estandartes, pendones e insignias más relevantes de nuestra Semana Santa.

Con todo lo aportado en esta edición, no está todo escrito ni mucho menos es un tema cerrado. Mucho es aún lo que sobre este tema se puede decir.

Ya saben, todo lo aprendido aquí, póngalo en práctica esta Semana Santa. Acérquese si tiene ocasión a observar de cerca y con detenimiento las singularidades de nuestros protagonistas. Aprécielas, y ellos le contarán su historia.







## ✠ JOSÉ MANUEL LORCA PLANES OBISPO DE CARTAGENA

**O**s deseo la paz y que el Señor esté muy presente en vuestros corazones durante todo el año de gracia que estamos viviendo. Doy gracias a Dios por la experiencia gozosa y de caridad que se va viendo en todas las hermandades y cofradías de la Iglesia de Cartagena, porque habéis puesto en un lugar preferente durante el tiempo de Cuaresma y de Semana Santa a los que tienen menos recursos, a los hermanos más necesitados y eso es un signo de que el amor de Jesús Crucificado está siendo la luz que ilumina vuestro caminar. Con ese testimonio se ve cumplida la Palabra de Dios: «Dios mío, lo quiero, y llevo tu ley en las entrañas. He proclamado tu salvación ante la gran asamblea; no he cerrado los labios. Señor, tú lo sabes». Vuestra experiencia, hermanos y cofrades, es la misión, es anunciar la grandeza y la misericordia del corazón de Dios, siempre en fidelidad, como hijos de la Iglesia.

Este año tiene notas especiales para poder asumirlas cada cofradía, porque os ayudarán a renovar vuestras experiencias cofrades y os aportarán más razones para vivir la espiritualidad que os caracteriza al ser testigos privilegiados de la pasión, muerte y resurrección de nuestro Señor, me refiero al Año Jubilar de Caravaca de la Cruz 2024. El Papa nos dice que «la cruz es la medida del amor, siempre. Es verdad que se puede amar sin cruz, cuando no hay cruz; pero cuando hay cruz, la forma en que cargo con la cruz es la medida del amor. Es así»<sup>1</sup>. Vosotros estáis especialmente invitados a acercaros al árbol de la Cruz donde estuvo clavada la salvación del mundo, a la Cruz bendita donde Cristo abrió sus brazos de par en par y nos mostró el gran amor que nos tiene, su misericordia infinita que nos libera de toda culpa. Anotad en vuestras agendas que este año vamos a peregrinar juntos! Que este año será una oportunidad para fortalecer vuestros sentimientos cofrades, para sentirnos más cercanos los unos a los otros y trabajar por una hermandad o cofradía donde os sintáis más en familia.

La razón de peregrinar es sencilla: Caravaca de la Cruz se convierte en un foco de espiritualidad y de esperanza, será para todos la luz que nos ilumina, el signo más grande del amor entregado. Peregrinar a Caravaca supondrá entrar en el misterio de amor que nos ha ofrecido Jesucristo, vamos a Caravaca a participar de su misericordia y de su perdón para sentir la fuerza de la alegría y salir de allí cargados de la esperanza que necesitamos para afrontar el día a día con un corazón cristiano. En Caravaca de la Cruz seguiremos escuchando las palabras de Jesús que nos invita a caminar: «Venid a mí todos los que estáis cansados y agobiados que yo os aliviaré» (Mt 11, 25-30).

No tengáis miedo, aprovechad esta oportunidad que nos regala el Señor en este año, no perderéis vuestra identidad, la que caracteriza a cada cofradía, al contrario, aprenderéis más y mejor las palabras de Jesús, que nos decía: «Misericordia quiero y no sacrificios». Es cuestión de levantarse, de ponerse en pie, como la Virgen María, que «se levantó y partió sin demora» (Lc 1, 39). Es el momento de soñar, de iluminar con el color esperanza y comprometerse por un mundo nuevo, como hizo la joven María.

Este Año Jubilar va a ser un año para la verdadera conversión, para aceptar la voluntad del Padre, para agradecerle el regalo de la Iglesia y renovar la participación, la comunión y la misión a las que estamos llamados por el Santo Padre, el Papa Francisco, como hermanos cofrades en este tiempo sinodal.

Os encomiendo a la maternidad de la Santísima Virgen María, que la invocaremos con muchas advocaciones: Piedad, Caridad, Dolores, Angustias, Amargura, Consolación, Misericordia... En nuestra Señora estarán puestas todas nuestras miradas de petición y súplica, las necesidades de la gente que lo está pasando mal y os pido que oréis, para que a nadie le falte su auxilio. Ánimo, amigos, preparad una Semana Santa donde vosotros mismos estéis implicados en la propia conversión del corazón y no olvidéis estas palabras del Papa: «¡No tengáis miedo de Cristo! Él no quita nada, y lo da todo. Quien se da a Él, recibe el ciento por uno. Sí, abrid, abrid de par en par las puertas a Cristo, y encontrareis la verdadera vida». Que Dios os bendiga y os conceda la paz.

<sup>1</sup> - PAPA FRANCISCO, A los participantes en el Capítulo General de la Orden de San Agustín, 13/09/19.





## SEMANA SANTA EN MURCIA: DOLOR Y FE, TRADICIÓN Y POESÍA

FERNANDO LÓPEZ MIRAS, PRESIDENTE DE LA CARM

**H**ambre y sed de amor, en días con amaneceres de Pasión que es Cruz y de Muerte que es Vida. Días de Semana Santa que en Murcia son dolor y fe, tradición y poesía, sentimiento y mística, incienso y azahar.

Días en los que Salzillo da un grandioso aldabonazo a la conciencia de un pueblo que cree y siente, con ese arte suyo de singular y acusado realismo que ofrece a todos, en las calles de una Murcia que se torna en templo de devociones, la serena meditación sobre los Misterios de la Redención.

Y como Salzillo, emblema innegable de la tradición imaginera en la Región, una pléyade artística que dio forma a la Pasión según Murcia, por medio de expresivas tallas que se datan desde el tránsito del siglo XV al XVI hasta nuestros días.

Tallas que parecen bajadas del Cielo, en conjunción de inspiraciones y formas infinitas, sólo capaces de ser materializadas por los elegidos. En la que fuera tosca madera se hace carne y vida el drama insondable del Dios hecho hombre, de la Madre hecha Virgen y de la Cruz hecha Redención.

Se lee en la Biblia que el trigo crece con buena semilla. Por eso, porque es más que buena la semilla del pueblo de Murcia, el trigo de su fe y de su esperanza crece y crece, y las espigas cuajan en dorados granos que en su molienda son harina de amor, de pan y de perdón.

En esta Semana Santa de primavera murciana, se ilumina el alma con el sol radiante de una fe que es vida, luz, color, tradición y testimonio, y que llega a lo más íntimo de todos a modo de bendición para empapar el corazón de un pueblo que sabe trocar sus quehaceres por la entrega generosa a unos días en los que siglos de vivencias sentidas brotan con pujanza en sentimientos de primavera arrolladora.

Así ofrece una Murcia apasionada, a los de dentro y a los de fuera, el fruto maravilloso de un mensaje que se hace verdad en calles y gentes: el mensaje de ese Cristo que imaginaron nuestros artistas, el mensaje de paz, de amor, de dolor, de perdón, de exigencias, de esperanza y también de alegría. Porque es mensaje de Redención, y la Redención es vida hecha eternidad en alegría y felicidad.















## ESCRIBIMOS LA HISTORIA DE MURCIA.

JOSÉ BALLESTA GERMÁN

ALCALDE DE MURCIA

Cuando la huerta comienza a renacer con colores y olores vivos propios de la primavera, Murcia ve llegar su Semana Santa. Vamos a contemplar la pasión, muerte y resurrección del Señor a través de magníficas obras de arte que unen lo humano y lo divino, pues en Murcia, el azul del cielo y el verde de la huerta se unen para crear un clima de recogimiento y fe indescriptible. Solo su vivencia y contemplación en nuestras calles y plazas pueden dar certeza de lo que los murcianos vivimos y sentimos esos días.

Murcia es el escenario ideal donde vivir, desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección, la transformación más caprichosa de una ciudad que ama su Semana Santa. Barrios entrañables y castizos de donde surgen catequisis itinerantes de fe en las que Salzillo, con su gubia, ha marcado la celebridad de nuestra Semana de Pasión.

Durante estas fechas Murcia mira siglos atrás y revive la tradición heredada de nuestros antepasados, la pasión renovada de los murcianos, la práctica pública de nuestra fe y la exposición de la esencia murciana.

Cofradías y Hermandades, con vuestra incansable labor mantenéis vivo el sentimiento por una de las tradiciones que conforman la identidad de Murcia, como es la Semana Santa, que cuenta con más de seis siglos de historia. Hablar de Semana Santa es hablar de la identidad de Murcia, es conocer el arte, la cultura y la generosidad que definen al pueblo murciano. Nazarenos y nazarenas, Murcia es vuestra, aunque no solo en esta época, puesto que, para los que amamos la Semana Santa, nos sentimos nazarenos todos los días del año.

Mi enhorabuena a todas las cofradías que hacen posible la celebración de nuestra Semana Santa. Gracias a vuestra magnífica labor construimos juntos nuestra cultura y escribimos la historia de Murcia.



# ¡ABRID LAS PUERTAS A CRISTO!

JOSÉ IGNACIO SÁNCHEZ BALLESTA

PRESIDENTE DEL REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS

Queridos cofrades y amigos:

Un año más tengo el inmenso placer de dirigirme a todos vosotros a través de unas breves líneas insertas en esta magnífica publicación, Cabildo, de tan cuidada factura formal como profundidad en sus contenidos. Vaya por delante, como siempre, mi felicitación a todos sus responsables y colaboradores, cuya valiosísima labor fructifica en ese aporte indispensable para mejor dar a conocer nuestra celebración de la Semana Santa. Mi más sincera gratitud por el esfuerzo dedicado a que, de nuevo, la revista vea la luz para deleite de todo aquel que guste acercarse a la realidad del mundo cofrade.

Aprovechando que este 2024 conmemoramos el décimo aniversario de la canonización de Juan Pablo II, me gustaría retroceder unas décadas la hoja del calendario para hacer una reflexión. El 31 de octubre de 1982, el santo padre besaba por primera vez la tan venerada por él Tierra de María. Un viaje postergado en el tiempo por el atentado que sufriera el año anterior, cuyo lema fue «Testigo de Esperanza» y al que el pueblo español correspondió en cariño con el no menos famoso «Totus tuus». Serían diez días de incansable misión pastoral, en los que visitó dieciocho ciudades, con el objetivo claro de «alentar las energías de la Iglesia y las obras de los cristianos. Para que sigan siendo —como a lo largo de la historia— árbol cuajado de frutos de amor a Cristo y a los hombres. Para que los cristianos combatan batallas de paz y amor, estén comprometidos en la solidaridad con los hombres y sean en el momento actual generosos y perseverantes en obras de servicio, para el bien de todos los españoles y de la Iglesia universal».

Con los mismos anhelos e ilusiones que renovamos anualmente, ninguna tarea se nos antoja más ilusionante que asumir como propio el discurso papal transcrito, ahora que nos preparamos para celebrar una nueva Cuaresma que desembocará en los desfiles procesionales con los que honraremos la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. Sin duda, un empeño colosal que requiere de la constancia del día a día, como demuestran las celebraciones litúrgicas y las actividades de diversa índole llevadas a cabo por la familia nazarena para seguir dando testimonio del mensaje de fe y esperanza que el mismo Dios hecho hombre quiso transmitirnos mediante el suplicio que le llevó a la Cruz Redentora.

En mi periplo al frente de este Cabildo, ha sido esa una prioridad que me tracé desde el momento inicial: que la labor de hacer llegar a la sociedad el ejemplo que Cristo nos legó no quede circunscrita al breve periodo que media entre Viernes de Dolores y Domingo de Resurrección, sino que sea visible a lo largo de los doce meses del año. Y casi un lustro después, no puedo más que felicitaros por vuestra perseverancia en la persecución de ese cometido.

Próximos ya a que recobren su protagonismo las procesiones que han puesto a Murcia en el foco de la cultura internacional y a que los distintos recorridos inunden de color nuestras calles y plazas, retomemos aquel alegato final que san Juan Pablo II nos dejó al darnos la bienvenida en 1982 y que ha pasado a la posteridad: «¡No tengáis miedo! ¡Abrid las puertas a Cristo!».

Queridos cofrades y amigos: continuemos por esa senda y no tengamos miedo a descubrir nuestros corazones ante Cristo. Esa será la vía más eficaz para que, ante la contemplación de las imágenes que en breve portaremos a hombros, abran los suyos los miles de murcianos y gentes llegadas de todas las partes del mundo. A ello nos encomendamos y para ello seguiremos trabajando.

Os deseo una feliz Semana Santa.







ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΩΡΕΩΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΙΟΥΔΑΙΩΝ  
ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΑΡΕΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΙΟΥΔΑΙΩΝ



# ECOS DEL 75 ANIVERSARIO DEL CABILDO ¡SIGAN ADELANTE...!

LUIS EMILIO PASCUAL MOLINA

CAPELLÁN DE LA UCAM, CONSILIARIO COFRADÍA DE JESÚS

*“Sigán adelante en esa bella tarea de llevar el amor de Dios a las calles, porque eso es lo que ustedes hacen, ¿no? Las Hermandades y Cofradías son esa punta de lanza de la religiosidad popular para hacer llegar al pueblo en las calles los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo”.* Son las palabras que el Papa Francisco me dijo el pasado 4 de enero en la Audiencia en la que tuve el privilegio de estar.

La jornada empezó muy pronto; había que llegar con tiempo a la plaza de San Pedro, pasar los controles de seguridad, subir hasta la sala Clementina en los Palacios Vaticanos y esperar “formales” la hora acordada. La Audiencia, prevista en principio para hace más de un año tenía como motivo celebrar, ante el Vicario de Cristo en la tierra, los 25 años de la UCAM, la Universidad Católica de Murcia, y presentarle al Papa los frutos recibidos en este tiempo. La enfermedad del Presidente José Luis Mendoza lo impidió entonces, pero su esposa M<sup>a</sup> Dolores García Mascarell, actual Presidenta, y el mismo Papa Francisco querían este encuentro, que ahora, además, serviría también para recordar al Fundador. Las familias de José Luis Mendoza y de su hermano Vicente, así como el Consejo de Gobierno de la Universidad, *más un par de invitados estamos presentes*. Se retrasó más de media hora el comienzo porque antes nosotros vimos desfilar a varias familias, algún representante diplomático, un pequeño grupo de peregrinos, un grupo de periodistas católicos alemanes... *¡Vaya sesión de trabajo, saludos y audiencias tiene el Papa cada día, comentábamos!*

Casi a las 10:30 de la mañana apareció ante nosotros el Papa Francisco. Su paso era lento y renqueante, apoyado en un bastón, pero su amplia sonrisa nos cautivó y nos inundó de alegría; no se dirigió a su sede, sino que fue a saludar a M<sup>a</sup> Dolores -son amigos y antiguos colaboradores del Consejo de la Familia que creara Juan Pablo II-. Todo un detalle. Su discurso fue breve -no llegó a 4 minutos- pero intenso; recordó a José Luis, nos apremió a buscar la verdad y a amar al alumno promoviendo su encuentro con Cristo, y nos llamó a ofrecer a la sociedad lo mejor de nosotros mismos.

Pasamos a los saludos particulares, uno a uno... ¡Emoción, nervios, fotos para bendecir, petición de oraciones y bendiciones, y saludos improvisados con palabras entrecortadas! Era mi turno; tras saludarle y darle las gracias por su dedicación incansable a la misión que la Iglesia le encomendó hace años, llegó el momento de ofrecerle el obsequio que el Cabildo de Cofradías de la ciudad de Murcia quería entregarle: el libro conmemorativo de su 75 Aniversario. Gracias, Lola, por querer que fuera yo, por mi vinculación a la Semana Santa murciana como consiliario de Jesús, quien hiciera el honor. Lo abrió, ojeó un par de páginas -¿casualidad que fuera la Virgen de las Angustias de Salzillo la imagen que apareció? ¡No!- Me dio las gracias y fue entonces cuando dijo las palabras que he reproducido al inicio de esta crónica. ¡Gracias, Santo Padre!

Tras las fotos oficiales, se rompió unos segundos el protocolo, le pudimos decir que rezábamos por él, y nos fuimos gozosos de haber vivido este momento.

Para mí sólo fueron 26 horas en Roma. ¡Un gran regalo de Dios en mi vida!

*¡Gracias, Señor!*





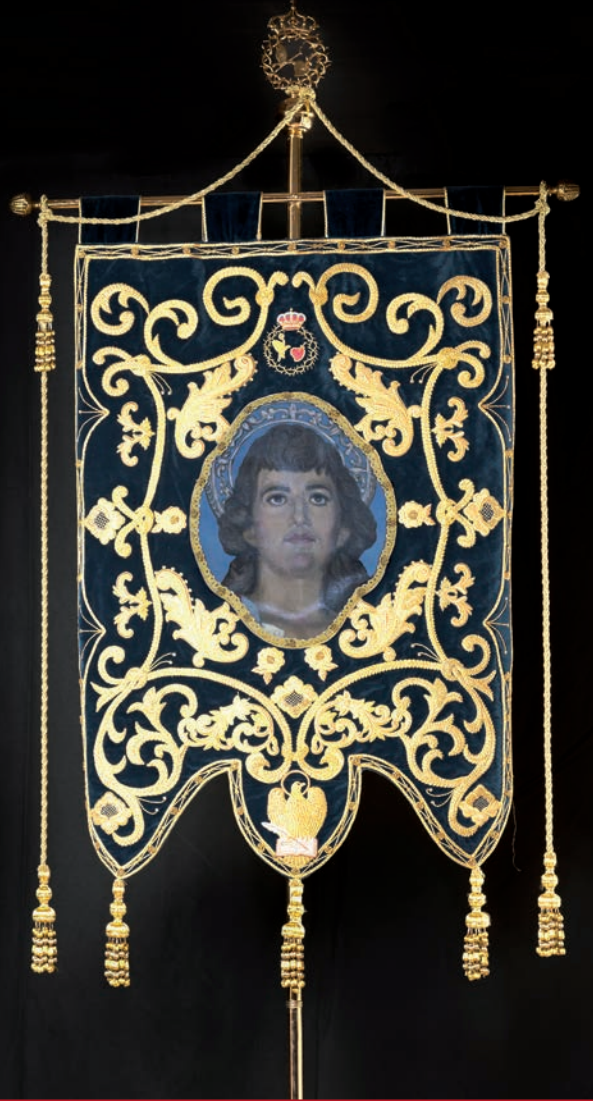




*¡¡Tomen la bandera del Señor en la mano!! (Éxodo, 17:15)*



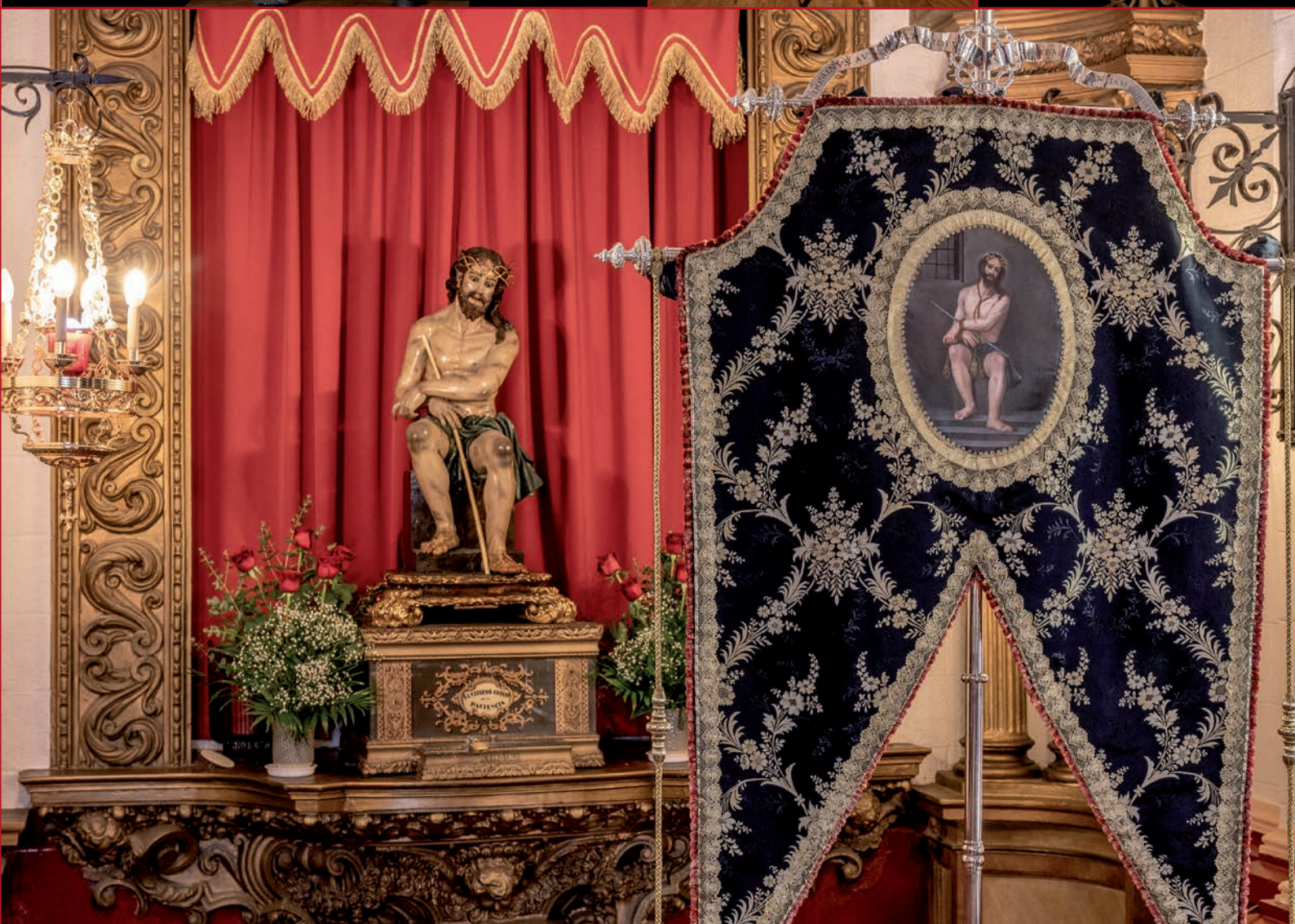
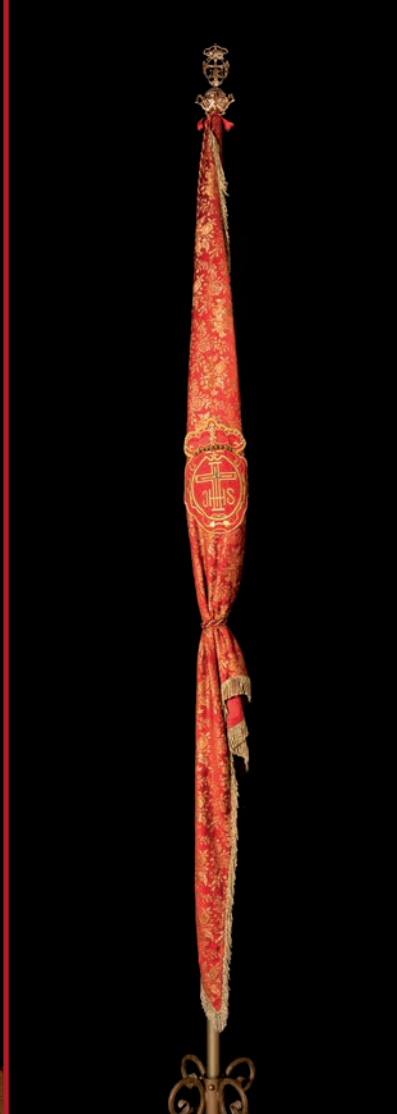
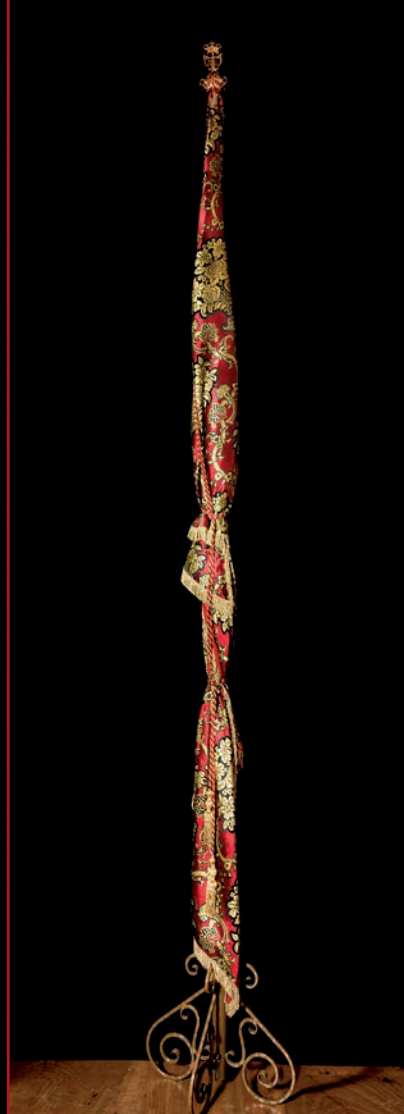




















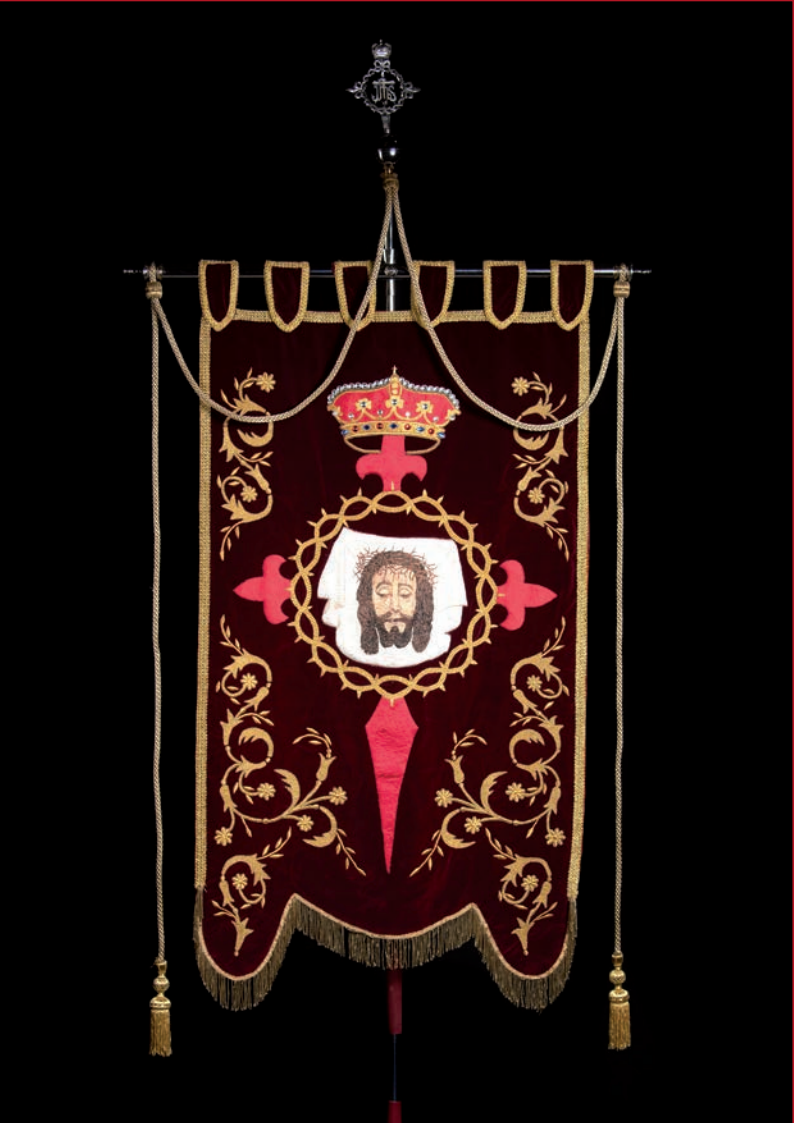




















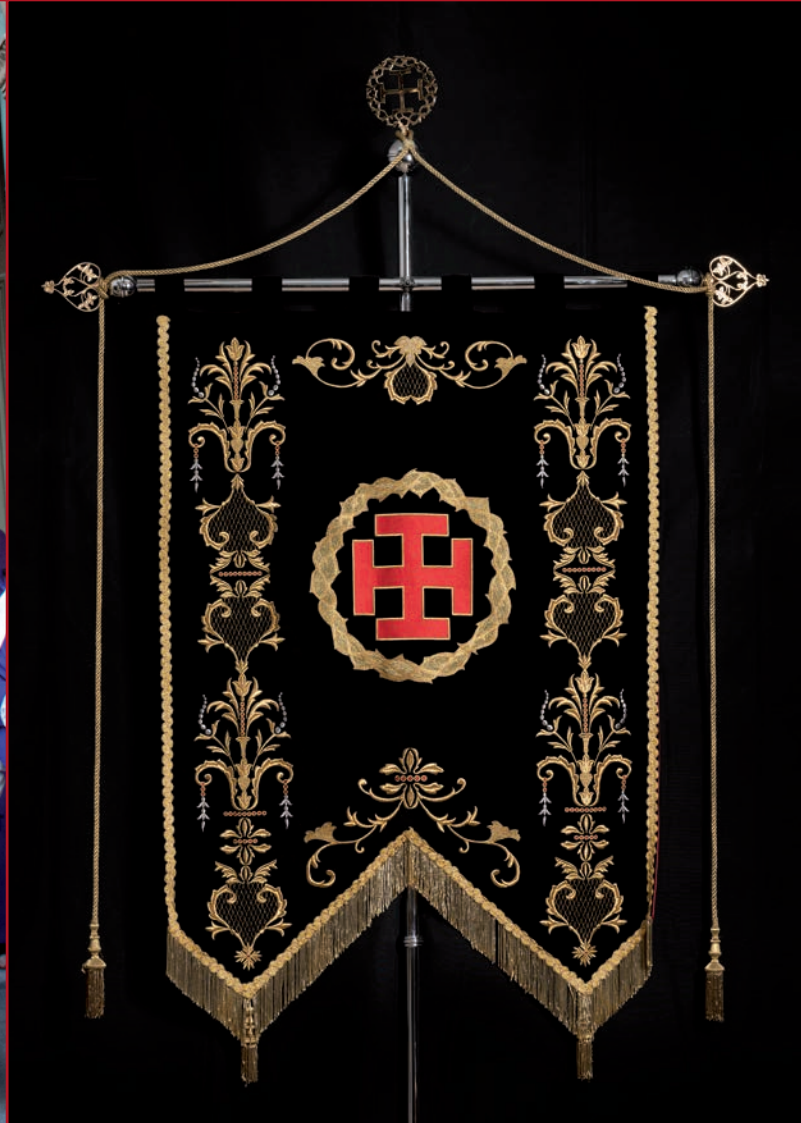












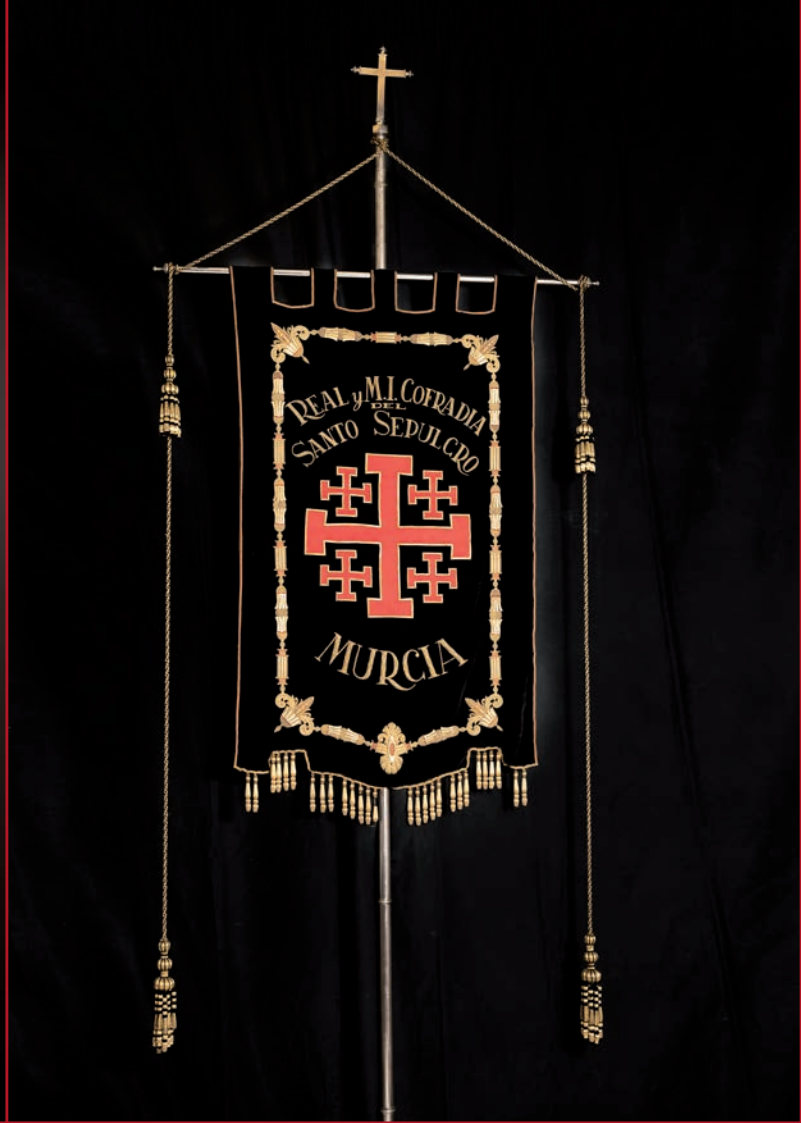


























# *Historias bordadas. Arte y Artistas*

*Catálogo de los estandartes y pendones  
más representativos de la  
Semana Santa de la ciudad de Murcia*



## **Autores fichas del catálogo**

José Cuesta Mañas  
(J.C.M.)

José Luis Durán Sánchez  
(J.L.D.S.)

Santiago Espada Ruiz  
(S.E.R.)

José Alberto Fdez. Sánchez  
(J.A.F.S.)

Miguel López García  
(M.L.G.)

Alejandro Romero Cabrera  
(A.R.C.)



**Taller de las Señoritas Fontes**  
***Estandarte fundacional de la***  
***Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón***

**Javalí Viejo (Murcia), 1897**

**Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón (Murcia)**

**153 x 90 cm**

Una de las primeras tareas que llevó a cabo la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón tras su refundación, en 1896, fue la composición de su estandarte fundacional tarea que fue confiada al obrador de las hijas de Nicolás Fontes, ascendiendo su mano de obra a un total de doscientas sesenta y dos pesetas con setenta y cinco céntimos ya que de la compra del material necesario para su realización se encargó la propia cofradía como así se recoge en sus actas: terciopelo de Lyon de primera calidad color magenta con un coste de ochenta y tres pesetas y oro fino que se iba adquiriendo conforme se iba necesitando sumando en total un desembolso de doscientas cincuenta y una con setenta y cinco céntimos de pesetas, incluidas dentro del mismo *las borlas y cordones para adornarlo*. Se adquirió expreso una vitrina para guardarlo por valor de veinte pesetas.

El diseño de este estandarte, elegante, sencillo y de sobresaliente simbolismo, fue trazado a modo de retablo de tres calles, separadas mediante galones de oro, siendo las de los lados más estrechas decoradas con grecas trepantes de motivos vegetales con espigas de trigo y racimos de uva, claro simbolismo eucarístico y pasionista, y la central más ancha que acoge el singular escudo de la cofradía conformado por un globo terráqueo sobre el que descansa el anagrama de Cristo, JHS y una esbelta cruz, y bajo todo ello la leyenda *PATER DIMITTE ILLIS* (Padre, perdónales). Todo ello rematado por una guardamalleta independiente, igualmente en terciopelo, de quince caídas de perfil semicircular rematados por condón de oro y lentejuelas que contiene en su interior bordados alternativos de Pasifloras y cardos con los Arma Christi: concretamente los tres dados, flagelo y látigo, martillo, escalera, lanza y esponja, corona de espinas, los tres clavos, y la columna.

Está forrado con un tejido de seda color dorado sobre el que se ha pintado con letras artísticas *REAL, ILVSTRE Y MVY NOBLE COFRADIA DEL SAMO CRISTO DEL PERDON. FVNDACIÓN ARTE DE LA SEDA AÑO 1600. RESTVRACIÓN CANÓNICA 15 DE JVNIO 1896*. Procesionó por primera vez del 12 de abril de 1897.

(S.E.R)

*Bibliografía: Sánchez Baena, 1976; Alarcón Martínez, 2008; Fernández Sánchez, 2017; Avilés Fernández, 2021.*







**Francisco de Asís Serra**

***Estandarte de Nuestra Señora de la Soledad***

**Barcelona, ca.1907**

**Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo (Murcia)**

**210 x 95 cm**

Se trata de la pieza más relevante y antigua de bordado que se exhibe entre los estandartes de la Archicofradía de la Sangre. Para la nueva procesión dedicada en 1980 a Nuestra Señora de la Soledad (originariamente en la madrugada de Viernes a Sábado Santo) se compusieron una serie de estandartes para acompañar a sus imágenes de los cuales forma parte éste. Se trata de una magnífica obra realizada sobre terciopelo negro superponiendo distintos motivos bordados en oro con la técnica de bordado francés o “de cartulina” provenientes de otra insignia análoga, más antigua, correspondiente a Nuestra Señora del Carmen. Para su culminación se procedió al pasado de los bordados al nuevo tejido por medio del recorte y posterior perfilado de cada una de las piezas.

Los elementos reutilizados presentan un elegante y fino trabajo bordado en cartulina (según la técnica francesa) decorando con motivos vegetales de fino rameado y flores toda la superficie a excepción del corazón atravesado de los Siete Dolores y la corona de espinas que fueron añadidos, en 1980, en el taller conventual de Madre de Dios de Murcia (utilizando, de forma un tanto básica, la técnica del ladrillo). Estas circunstancias repercuten en la carencia de unidad del conjunto. Rememorando la senda histórica de la procedencia de los bordados, valorando la pulcritud técnica de su ejecución y el diseño vegetal de tintes románticos, se debe emparentar su labor con el magnífico conjunto de “las letanías” (manto, saya y escapulario) que, para Nuestra Señora del Carmen, elaboró el mismo taller catalán de Francisco de Asís Serra.

Tanto por el carácter compositivo de motivos orgánicos como la propia técnica en que están ejecutados permite emparentar -en épocas, ciertamente, semejantes- esta pieza con el magnífico manto sobre terciopelo negro que elaboró, también Serra, para la Soledad de la Concordia del Santo Sepulcro. La pervivencia de un diseño con hondo sabor romántico, los delgados tallos finamente bordados, así como la abundancia decorativa conforman una de las mejores y más suntuosas piezas textiles de cuantas se ostentan en la Semana Santa murciana.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997; Pérez Sánchez, 1997; Fernández Sánchez, 2009, 2011 y 2014.*





CORREDIA SMO CRISTO DEL REFUGIO



**Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas) y Talleres de bordados La Egiptia**

## **Estandarte del Santísimo Cristo del Refugio**

**Murcia, 1943/1997**

**Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio (Murcia)**

**187 x 83.5 cm**

Suntuoso estandarte presidido por una pintura del Cristo del Refugio, obra de Ángel Tomas Pérez, en torno a la cual se desarrolla un rico y artístico programa decorativo firmado por el histórico establecimiento murciano Casa Lucas. Sus bordados fueron pasados a un nuevo soporte en 1997 por el Taller de bordados La Egiptia siendo la pintura original sobrebordada con matices con total exactitud.

Los bordados de este estandarte, de diseño de estirpe historicista con notable reminiscencias de la decoración *a Candelieri*, cubren casi en su totalidad el soporte y fueron realizados, sobre un tejido de raso de seda color morado, mediante las técnicas del bordado erudito empleando diversidad de hilos entorchados de oro entrefino de distinta tipología, tales como la muestra, brizado, canutillo o torzales, con la finalidad de lograr mayor riqueza estética y visual. Compuesto su diseño a partir de una naturaleza idealizada y desnaturalizada, las hojas de acanto, cardos y palmetas, motivos vegetales protagonistas de la decoración de claro simbolismo pasionista, son dispuestas a modo de friso con simetría y traza rectilínea en los perímetros laterales y superior, mientras en el inferior destaca por un mayor movimiento y ampulosidad.

La morfología de este estandarte responde a una silueta rectangular con tres caídas de perfil túmido. Todo el perímetro inferior está guarnecido con agremán dorado y fleco de oro de cuatro bellotas.

Procesionó por las calles de la ciudad por primera vez el 22 de abril de 1943: Jueves Santo. Le precedía el Pendón de la cofradía, confeccionado con el espolín "Escorial", en seda color morado e hilos de oro, de la fábrica de sedas valenciana *Casa Garín*.

(S.E.R)

*Bibliografía: Ayuso Medina, 2017.*







Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas)

## Estandarte primitivo de Nuestro Padre Jesús del Rescate

Murcia, 1947

Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza  
(Murcia)

133 x 80 cm

Tan solo un año antes de la ejecución del estandarte definitivo del Cristo del Rescate la corporación había mandado realizar a Casa Lucas otra pieza análoga para anteceder a la devota efigie en la procesión. El gusto por la decoración bordada en oro se hace patente en esta pieza esbozando la línea suntuosa que la institución quería imprimir a la configuración de su cortejo. Este carácter magnífico, que será sintomático de la nueva corporación, contrastaba con la habitual austeridad de medios exhibida en las procesiones de corte tradicional. Tal vez por ello sea necesario evocar el rico conjunto de estandartes bordados custodiado por la institución madrileña de Jesús de Medinaceli. En efecto, una devoción ferviente y secular amparada por la custodia de múltiples enseres suntuosos que ejemplificaban, de facto, la profunda querencia del pueblo madrileño. Los procesos de mímesis son consustanciales a este tipo de corporaciones del Rescate por toda la península y, en efecto, comparte en buena medida este interés por la conformación de un aura majestuosa en derredor del fervoroso icono.

La obra está realizada sobre sencilla base rectangular -de terciopelo morado- articulada, en su derrame, por sencilla sección mixtilínea. Así, su configuración evoca ligeramente aquellos trabajos, prácticamente coetáneos, ejecutados por el taller para las procesiones del Cristo del Perdón y del Refugio. El carácter racional se transfiere idénticamente a los motivos decorativos donde, en rigor, el bordado en hilo de oro se derrama según una traza simétrica de recurvadas palmetas vegetales. En su centro, a modo de medalla, la representación íntegra del Cristo del Rescate bordado en sedas sobre etérea nube. Sobre la testa del Nazareno se dispone un potente nimbo dorado del que se irradia, a modo de resplandor, una ráfaga de finos rayos tachonados con lentejuelas doradas. El efecto general es riguroso y elegante en su sencillez. El porte de los motivos bordados, en efecto, procuran a través de orden una adecuada disposición sobre los amplios paños vacíos. Este oportuno contrapeso resulta especialmente significativo en contraste con aquel paño tejido para la procesión de Lunes Santo y ofrece un oportuno matiz a la severidad requerida para este cortejo.

Visto este trabajo ornamental a la par del estandarte que al año siguiente se ejecutará para sustituirlo, se advierte un criterio racional que será alternado por el sentido imaginativo y colorista ideado por Muñoz Barberán. Tras este inopinado cambio la bella insignia seguirá formando parte de la procesión convirtiéndose, ya en 1984, en emblema anunciador del paso de la Cruz Guía.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*







**Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas), diseño de Manuel Muñoz Barberán**

## **Estandarte de Nuestro Padre Jesús del Rescate**

**Murcia, 1947**

**Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza  
(Murcia)**

**160 x 89 cm**

Aunque la devoción a Nuestro Padre Jesús del Rescate se había extendido notoriamente en los años previos a la Guerra Civil, materializándose incluso sonados actos de culto en su honor, no fue hasta 1946 cuando se fundó oficialmente la Hermandad de Esclavos para darle culto. Inmersa en los años de la inmediata posguerra y en un contexto de nacional-catolicismo, los miembros de la corporación deciden concretar un cortejo con unas señas de identidad novedosas. Dentro de este planteamiento alternativo surge esta notoria insignia procesional concebida con libertad creativa y singular esmero formal. Para la empresa se vale la corporación de la pericia del pintor Manuel Muñoz Barberán en el diseño quien dirigirá, además, las labores de bordado desarrolladas en los talleres de la Librería Católica “Casa Lucas”. El testimonio de las bordadoras certifica el nivel de exigencia volcado en la realización de una pieza que habría de resultar paradigmática.

Primeramente, la introducción del bordado en oro y sedas superpuesto sobre malla evoca, bien tempranamente, la tendencia introducida en las procesiones cartageneras con el magnífico “sudario” de San Pedro (bajo diseño de Miguel Fernández Rochera) sólo tres años atrás. Sobre esta trama Barberán idea tres lunetos descolgados alternando bases de terciopelo moradas y otra, la central, desvanecida al aire. La idea permite a las labores de bordado lucirse sobre etéreo y cambiante fondo transmitiendo la idea de “ensoñación” tan frecuentada desde el romanticismo, pero exhibida, particularmente, desde la irrupción en Sevilla en las primeras décadas del siglo de la figura de Herminia Álvarez Udell. Sin embargo, pese a las concomitancias, no fue la impronta de esta maestra la que guio al pintor lorquino; en efecto, la fusión del colorido de las sedas junto al oro era frecuentada por el bordado de aquella población murciana desde, al menos, la ejecución de los doseles dedicados al palio de la Virgen de los Dolores por parte de Francisco Cayuela (1914-18). De modo que el estandarte supone la plasmación del *zeitgeist* coetáneo dando pábilo, también en Murcia, a estos modelos renovadores del bordado de las cofradías.

La preferencia por las sedas de colores, pese a todo, culmina en la representación central (inserta en planta centralizada de corte clasicista) en el medallón cruciforme donde figura, en representación de busto, el venerado Nazareno de la procesión de Martes Santo. Este “verdadero retrato” constituye una novedad en los planteamientos estéticos de los anteriores estandartes locales y supone un hito que hará fortuna en piezas similares de las décadas siguientes. Pese a la neta influencia lorquina no debe desdeñarse el trabajo en oro que, lejos de los usos al canutillo allí frecuentados, se centra aquí en la plasmación del bordado culto (en hilos de oro brillo y mate, según las zonas), con preferente atención a los dibujos en ladrillo para conformar las escamas sobre la carnosidad de los recios tallos vegetales.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*







Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas)

## Estandarte de Nuestra Señora de la Esperanza

Murcia, 1948

Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza  
(Murcia)

153 x 82 cm

La irrupción devocional de la Virgen de la Esperanza en el seno de la Hermandad de Esclavos supone la inserción en el panorama pasionario murciano de una advocación andaluza paradigmática. La imagen de Sánchez Lozano, de nuevo cuño, suponía la plasmación de una iconografía ajena a la tradicional representación murciana de la Dolorosa. Así, su presencia en las procesiones locales constituía una novedad asida a la evocación de aquellas efigies tan veneradas en Sevilla (las antagónicas Esperanza Macarena y de Triana) o Málaga (en el típico en clave de El Perchel). Pese a que el enclave sanjuanero, próximo entonces a la calle Rambla y sus característicos café-cantantes -templos murcianos del flamenco-, parecía transferir el ambiente popular que les es característico a estas imágenes en la vecina Andalucía, lo cierto es que la incorporación en que se integraba no dejaba de ser representativa del rigor eclesiástico característico de la sociedad coetánea.

Así, a la nueva imagen le siguió la configuración de su nuevo estandarte sobre terciopelo verde de claras connotaciones teológicas. El diseño, por su parte, se ciñó –la impronta de Muñoz Barberán no parece estar presente- a la presencia de una amplia cruz latina a cuyo centro se solapa un rígido tondo con la efigie en sedas de la Virgen. Los paralelismos con el estandarte de Jesús del Rescate, realizado por el mismo taller de Casa Lucas solo tres años atrás, son reducidos y se circunscriben al intenso gusto decorativo de la pieza. Así, se articula la misma a través de tres calles verticales: la central ocupada por el asta de la Cruz y las laterales recortadas en bandas (decoradas por medio de roleos vegetales en cuyo núcleo se alternan flores, efectos vegetales acaracolados y, en su extremo inferior, sendos tontos con la inserción del escudo de la Cofradía y el de la ciudad de Murcia).

El carácter pintoresco de la pieza lo aporta el reticulado que cubre la superficie de la cruz y en la que se incluyen flores bordadas en sedas de colores (abundando los tonos púrpuras en alusión a la túnica del Señor) que se recortan tridimensionalmente: alentando la impresión de estar superpuestas a la base del tejido del estandarte. La originalidad, por tanto, es su carta de naturaleza pues, pese a las similitudes del diseño con las obras cartageneras de Consuelo Escámez (recuérdese la impronta dominante de la Cruz como *leitmotiv* de sus “sudarios”), el efecto final no deja de alentar una estética retardataria, caprichosa y ornamental en la impronta, ya pasada, de las primeras décadas del siglo.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía:* Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.







**Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas), diseño de Isabel Orenes**  
**Estandarte del Stmo. Cristo de la Preciosísima Sangre**

**Murcia, ca.1950**

**Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo (Murcia)**

**250 x 95cm**

En la década de los 50 del pasado siglo la Archicofradía de la Sangre manda confeccionar un nuevo estandarte para la hermandad del titular que ocupará el puesto en la procesión que, hasta entonces, ostentaba su “pendón menor”. Este último no será recuperado hasta la última década de la centuria ocupando, pues, la nueva insignia este espacio representativo. Bordada sobre raso encarnado en oro en el taller local de la Librería Católica (más conocido bajo el apelativo de Casa Lucas) su diseño recae, como era habitual en los trabajos salidos del obrador, en la figura de Isabel Orenes quien tomaba el repertorio ornamental de modelos ornamentales extraídos de publicaciones decorativas de la época. Se otorga en ellos preferencia a dibujos vegetales que orlan gran parte de su superficie.

Su principal particularidad-hoy perdida, lamentablemente- la constituía la disposición en la parte superior de un dosel completamente bordado, suelto del resto del conjunto, del que pendían flecos a modo de gotera. Este uso, tomado de la tradición napolitana del siglo XIX, fue compartido por el realizado en fechas semejantes por este mismo taller para el Cristo de la Esperanza. Dicha bambalina rompía la estricta traza rectangular cubriendo el medallón metálico repujado con la efigie del Cristo: superpuesto al tejido y situado dentro de una gran corona de espinas del mismo material (escudo institucional de la cofradía durante la posguerra).

Se trata de una de las pocas piezas textiles conservadas por la institución carmelitana realizadas según las técnicas del bordado artístico en oro. Con ella se habían ejecutado las mejores piezas textiles existentes en el tesoro de la Catedral, así como en las sacristías más significativas de la Diócesis. El estandarte resultó gravemente afectado en una última y poco afortunada restauración llevada a cabo en el taller de las Madres Dominicas de Jaén en el transcurso de la cual perdió tanto el tejadillo citado como el tejido de raso original de la pieza. Sobre una nueva base, esta vez de terciopelo bermejo, se superpusieron y ribetearon -con un torpe y poco cuidado perfilado- las piezas preexistentes alterando de forma incomprensible tanto las dimensiones originarias como la apariencia que mostraba desde su concepción.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997; Pérez Sánchez, 1997; Fernández Sánchez, 2011.*







**Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas)**  
**Estandarte de San Juan Evangelista**

**Murcia, 1957**

**Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)**

**85 x 1'40 cm**

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo rojo bordado en oro y pedrería. Destaca poderosamente la gran águila real bordada en el centro, según la técnica lorquina del bordado figurativo en sedas, con la diferencia de que su volumetría y realce la hacen parecer un altorrelieve. Es digno de mención el minucioso trabajo de matizados de un mismo color, así como la delicadeza a la hora de bordar el texto evangélico sobre el libro.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.







**Ángel y Ambrosia Pinar Martínez. Taller de bordados Ribera de Molina**  
**Estandarte de La Dolorosa**  
**Ribera de Molina (Molina del Segura, Murcia), 1959**  
**Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Murcia)**  
**2.01 x 0.73 cm**

Estandarte de la Hermandad de La Dolorosa, magistral escultura del inmortal Francisco Salzillo y Alcaraz (1756). El interés de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno por la magnificencia y el cuidado tanto estético como narrativo de su cortejo procesional se tradujo en los estandartes de sus distintas hermandades en una eufonía visual agrupada bajo un modelo y diseño único para todas ellas con la única excepción del uso del color distintivo de cada hermandad en los campos de sus correspondientes escudos. Es precisamente este, el escudo de la Cofradía, el protagonista absoluto en torno al cual gira el programa ornamental de sus estandartes, todos ellos de color morado y morfología rectangular con cuatro presillas y sus dos extremos inferiores terminados en punta, siendo en el caso de La Dolorosa de campo rosa empolvado. De estirpe oval y timbrado con corona real, el escudo contiene el anagrama IHS (Jesús, Hombre, Salvador) sumado de una cruz latina radiante y tres clavos, siendo bordado directamente sobre raso de seda color morado y componiéndose mediante el empleo de materiales nobles y la combinación de las técnicas propias del bordado erudito: del *oro tendido*, con variedad de puntos de bordado, bordado de aplicación con tisú de oro y bordado de matices, logrando con ello una apariencia llena de contrastes lumínicos y de tridimensionalidad casi escultórica.

Junto con el escudo, el resto de decoración del diseño lo completa una sencilla y simétrica cenefa de líneas rectas con roleos vegetales menudos que recorren todo el perímetro del estandarte, siendo sus puntas rematadas con dos borlas de oro. Su reverso lo conforma un tejido de moaré color morado que contiene bordado con hilos de oro Hermandad *de La Dolorosa*. Fueron realizados por Ángel y Ambrosia Pinar (Taller de Bordados Ribera de Molina) y significaron a la Cofradía *un desembolso total de setenta mil pesetas*.







Taller de Lorca

**Pendón Menor de Nuestro Padre Jesús Nazareno**

Lorca. Siglo XX.

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Murcia)

2,14 x 2,23 cm

Pendón menor que vino a sustituir, y reproduce, uno anterior datado en el siglo XVII que es la obra de arte textil más antigua y relevante que conserva en su patrimonio la histórica Cofradía de Jesús de Murcia.

Lo que hoy se denomina estandarte, como identidad representativa, en el ámbito murciano desde el siglo XVI y hasta al menos el XIX se correspondía morfológicamente con un *pendón*. Se trata de una genuina insignia, de tipología muy frecuente y definida dentro del todo el antiguo Reino de Murcia en la que el protagonista absoluto es un tondo central, que acoge la efigie de los titulares de la cofradía o hermandad correspondiente, bordado sobre tejidos lisos, por lo general de damasco, siendo el mismo sujeto longitudinalmente a un solo asta con cordones rematados en elaboradas borlas. En este caso, en la creación de este pendón para la Cofradía de Jesús de Murcia se empleó como soporte un rico damasco de seda color morado cuyo dieciochesco diseño lo protagonizan con motivos decorativos vegetales, florales y frutales de amplio rapport denominados “a la palma”, especialidad textil de la industria sedera genovesa, cuyo centro acoge bordado un amplio medallón con la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, titular de la Cofradía realizado, al igual que el antiguo, mediante bordado matizado. El marco, de estirpe barroca, está realizado únicamente con canutillos de oro entrefino y puntos de bordado erudito, inspirándose y emulando el trabajo realizado en el antiguo.

Procesiona la mañana de Viernes Santo. Mientras que este *Pendón Menor* precede y anuncia en el cortejo procesional a Ntro. Padre Jesús Nazareno (1600), el llamado *Pendón Mayor* de la Cofradía de Jesús, del siglo XVIII, abre y anuncia el inicio del mismo, presentando idéntica morfología que el anterior pero confeccionado con un suntuoso tejido de seda color morado que recoge un elegante diseño rococó de motivos ornamentales de carácter floral y vegetal labrados y espolinados con hilos entorchados de oro y plata. Se trata de una pieza única, y la más antigua en su tipología de cuantas que se conservan en la Semana Santa de Murcia, elevándose a su vez como todo un referente.

(S.E.R)

*Bibliografía: Fernández Sánchez, 2014.*









Taller de la Librería Católica (“Casa Lucas”), diseño Pascual Asunción Muñoz

## Estandarte de María Stma. de los Dolores

Murcia, 1960-1961

Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Ánimas (Murcia)

83 x 172 cm

Una vez llevada a cabo la realización del primer trono para la Stma. Virgen de los Dolores<sup>1</sup> y creado en 1959, a instancias de Carmen Pérez Miralles de Fernández de la Cruz, el Tercio de Damas de la Virgen Dolorosa, el 18 de abril de 1960 se aprobó la realización de este estandarte, que sería el primero con que contaría la Cofradía del Cristo de la Esperanza. Del diseño y dibujo de la pieza se encargó Pascual Asunción Muñoz, bajo la dirección de la familia Fernández de la Cruz-Pérez, promotora y financiadora de la mayor parte de la obra<sup>2</sup>. Sin duda, la vinculación de dicha familia con Cartagena aportó en el estandarte de la Dolorosa de San Pedro una estética novedosa, en cuanto a tamaño y forma, relacionable con los trabajos llevados a cabo, desde hacía dos décadas, en algunos de los más destacados sudarios de la ciudad portuaria<sup>3</sup>.

La pieza se vertebra en torno a un lienzo, casi cuadrado, de cuarenta por cuarenta y seis centímetros, en que se representa el rostro de la Virgen y en cuya parte inferior figura en firma de difícil legibilidad el apellido “*Angosto*”. Del diseño llevado a cabo por Asunción, destaca, tanto el movimiento ondulante que le confieren los remates redondeados de los perfiles, como el pronunciamiento de sendos picos, de cerca de sesenta centímetros, que convergen en el semicírculo central de la base del estandarte, todo ello sin fleco. Los elementos decorativos son sencillos, si bien no exentos de elegancia. La obra se circunda por una greca a base de cordones y líneas horizontales que enmarca todo el conjunto y, además del referido lienzo, destaca bajo el mismo un gran jarrón de dos asas, del que emergen siete azucenas de plata alusivas a los siete dolores y, sobre la representación de la Virgen, un corazón traspasado por la profética espada<sup>4</sup>.

La decoración del estandarte se completa con una alternancia de hojas como marco del lienzo y seis rocallas que enriquecen los pronunciados picos. De las labores de bordado y confección, que alcanzaron un coste total de doce mil novecientas pesetas, se ocuparon los talleres “Casa Lucas”, de la murciana calle de la Sociedad, cuyas bordadoras, a pesar de la sencillez del dibujo, lo materializaron utilizando variedad de técnicas: realce, recorte, punto corto, damero... e igualmente, materiales variados, desde el canutillo de oro y plata, y lamé de ambos metales, hasta cordonería e hilo de oro<sup>5</sup>. Tanto por la originalidad que en su momento supuso el diseño, como por la forma que las artesanas de “Casa Lucas” tuvieron de materializarlo, el estandarte de la Hermandad de María Santísima de los Dolores, es en su conjunto, una obra de rica apariencia e innegable calidad dentro de la producción de los desaparecidos talleres murcianos. La pieza salió en procesión por primera vez el Domingo de Ramos, 27 de marzo, de 1961.

(M.L.G.)

*Bibliografía: Vallalta Martínez, 2023.*

1 - En 1958, Juan Cano Marín realizó el primer trono para la Virgen de los Dolores, por un importe de 23.000 ptas., de las cuales su camarero, Felicísimo González Guerrero, aportó 10.000 ptas.

2 - Tomás Pérez Miralles abonó 11.000 ptas. para el estandarte de la Dolorosa que tuvo un importe total de 12.900, siendo sufragado el resto por donaciones particulares de 50 y 100 ptas. Libro de Caja de la Cofradía de la Esperanza. 1954-1960

3 - En 1944 Miguel Fernández Roquera realizó el diseño para el sudario de la Agrupación de San Pedro Apóstol, de Cartagena, que fue bordado, a dos caras, sobre una red, por Consuelo Escámez Salmerón. La pieza, galardonada con el 1er. Premio en la Exposición de Artesanía Nacional celebrado en Madrid, influyó en muchos de los estandartes que se confeccionaron en toda la Región durante las décadas siguientes

4 - Tanto el jarrón con las siete azucenas, como el corazón de la Virgen y las rocallas, fueron motivos repetidos en el manto de terciopelo azul diseñado por Carmen Pérez Miralles para la Dolorosa de San Pedro en 1965

5 - Vocabía de Patrimonio. La Cofradía de la Esperanza y los Talleres Casa Lucas de Murcia. Esperanza Revista 06. 2019. p. 12







Taller de la Librería Católica (“Casa Lucas”)

## Estandarte del Stmo. Cristo de la Esperanza

Murcia, 1963

Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Ánimas (Murcia)

90 x 145 cm

Tras el estreno de la enseña del tercio de damas de la Dolorosa de San Pedro, en 1962 la Junta de Gobierno de la Cofradía aprobó dotar de estandarte propio a la hermandad del Santísimo Cristo de la Esperanza. El dibujo, confección y bordado se contrató con los Talleres “Casa Lucas” de Murcia, debiendo estar terminado para la Semana Santa de 1963. En tanto no aparezca documentación al respecto, a día de hoy, se ignoran los pormenores relativos a la realización de este estandarte: fecha exacta del encargo, precio o fuentes para su diseño, si bien, a vista de la pieza, parece clara la influencia que ejerció en ella el estandarte del Cristo de la Preciosísima Sangre, salido de los mismos talleres y estrenado por la Archicofradía murciana el Miércoles Santo, 21 de marzo de 1951<sup>1</sup>. Aun cuando en el caso que nos ocupa no se secundó la riqueza ornamental de la insignia “colorá”, la configuración y desarrollo del diseño guarda evidentes similitudes: paño rectangular, dividido en tres calles – siendo la central mayor que las laterales – y lágrima con fleco coronando el conjunto<sup>2</sup>.

El estandarte del Cristo de la Esperanza, realizado en terciopelo verde, con unas dimensiones de noventa centímetros de ancho por ciento cuarenta y cinco de largo, se articula con dos bandas laterales rectilíneas, una calle central presidida por lienzo y honda en la parte inferior, y bambalina o lágrima, de veinticinco centímetros, en la superior. Está bordado, casi en su totalidad, en canutillo de oro, utilizando en elementos puntuales lamé de plata y pedrería. En cada una de las calles laterales figuran tres flores de cardo entre las que se alternan otros tres círculos enmarcando las *Arma Christi*; a la izquierda: caña del Pretorio, dados, martillo, tenazas, escalera, lábaro, caña con esponja, columna de la flagelación, lanza y flagelos, y a la derecha: corona de espinas, tres clavos, cáliz eucarístico, espada y palma. La lágrima, rematada por fleco de bolas en verde y oro, presenta en el centro, flanqueada por dos grupos de gruesas hojas, la tiara papal sobre las llaves de San Pedro y el áncora de salvación que representa la virtud teológica de la Esperanza. El motivo central del estandarte, en torno al que gira toda la obra, es una pintura al óleo<sup>3</sup> del Cristo Titular, orlada por ramas de cardo a modo de spinea y con corona real.

En la primera década del siglo XXI, este estandarte salido de los talleres regentados por Antonio Lucas Ruiz en 1963 presentaba evidentes deformaciones en el terciopelo, además de pérdidas volumétricas en fleco, borlas y bordado, por lo que en 2014 la Cofradía encargó a la restauradora de bienes culturales, especialista en textil, Pilar Vallalta Martínez que acometiese su restauración<sup>4</sup>, presentando la pieza, en la actualidad, un buen estado de conservación.

(M.L.G.)

*Bibliografía: Vallalta Martínez, 2023.*

1 - Como ocurriera a finales del siglo XIX al fundarse la Cofradía del Cristo del Perdón, también en la refundación de la del Cristo de la Esperanza, mediado el siglo XX, intervinieron, activamente, ex-directivos de la Archicofradía de la Sangre, algunos de los cuales se integraron en la Junta de Gobierno de la Cofradía del Domingo de Ramos.

2 - En la restauración llevada a cabo en el estandarte del Cristo de la Sangre, por las Madres Dominicas de Jaén, a finales del siglo XX, el bordado fue pasado de raso a terciopelo, prescindiendo de la lágrima o bambalina que le había sido característica, con lo que a partir de ese momento, el único que en Murcia conserva ese elemento es el del Cristo de la Esperanza.

3 - Al iniciarse la década de los años 70 del siglo XX, el óleo actual, del que desconocemos el autor, sustituyó al realizado por José M<sup>o</sup> Almela Costa en 1963, que, según atestiguan distintas fuentes orales, quedó en poder de D. Antonio Robles, por aquel entonces Hermano Mayor de la Cofradía y Camarero del Stmo. Cristo de la Esperanza, sin que se tenga constancia de su paradero actual.

4 - Vallalta Martínez, P. La colección textil de la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza. Esperanza Revista 09. Murcia. 2023







Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas), diseño José María Almela Costa

## Estandarte del Santísimo Cristo del Perdón

Murcia, 1967

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón (Murcia)

148 x 95 cm

Una de las más suntuosas piezas bordadas correspondientes a la tipología moderna del estandarte procesional es esta pieza destinada a encabezar la Hermandad del Santísimo Cristo del Perdón en su cortejo. Configurada sobre superficie rectangular, ligeramente alabeada en el cuadro inferior, vierte en su trama amplios tallos carnosos, palmetas y abanicos bordados en hilo de oro que abarcan la totalidad del conjunto sobre terciopelo base de color magenta. Consta en el inventario de la cofradía el pago de 51.300 pesetas realizado, en marzo de 1967, a favor de los talleres de Casa Lucas en concepto de la ejecución de la pieza.

Para su diseño la cofradía se valió de la impronta del pintor José María Almela Costa, miembro de la corporación sanantolinera, quien ejecutó el dibujo del mismo. El artista ideó un tapiz íntegramente ornamentado cuyo gusto exuberante y decorativista es patente: el lujo desplegado no ha sido alcanzado posteriormente y debe leerse al amparo del contexto de la época. En efecto, los estandartes del Cristo del Refugio y los del Rescate, marcados por un destacado sentido decorativo, habían sido realizados en la década de los cuarenta. Igualmente, la Cofradía del Resucitado estaba inserta en el proceso de realización de los suyos de modo que la del Perdón advirtió la necesidad de renovar el antiguo correspondiente al taller de las Señoritas Fontes.

De modo que la pieza, realizada por Casa Lucas (procedencia de la mayor parte de las piezas referidas), servía como epílogo de una amplia producción destinada a la Semana Santa murciana. El empleo de tallos ricamente bordados con hilo de oro con la técnica del enladrillado y el setillo prueba la calidad alcanzada en estos talleres a lo largo de estas décadas. Pero, ante todo, la riqueza con la que se plantea todo el paño vegetal debió idearse con el ánimo de superar todos estos textiles precedentes. La ampulosidad del dibujo, el corte rectilíneo del tejido base, así como la marcada simetría hacen del conjunto, pese a todo, un conjunto de marcada ortodoxia formal.

La banda ondulada superpuesta bajo el medallón ovalado del Cristo del Perdón (pintado en busto originariamente por el propio Almela Costa) reproduce sobre superficie plateada el lema en latín de la corporación “Pater dimitte illos”, aligerando la pesadez del contundente entramado de palmetas doradas. Ya en 1998, los talleres de La Egipcia procedieron a retirar la pintura originaria incorporando un nuevo medallón en sedas polícromas de dibujo semejante. El efecto, con todo, respeta el diseño originario del diseño manteniendo el esplendor adquirido desde su originaria materialización.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997; Fernández Sánchez, 2014; Avilés Fernández, 2021.*







HERMANDAD DE LA RESURRECCION



Taller de Engracia Segado Ponce

## Estandarte de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado

Lorca, 1972

Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)

87 x 142 cm

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo blanco bordado en oro y pedrería. El tondo central, realizado según la técnica lorquina del bordado figurativo en sedas, representa la imagen del Titular de la Archicofradía entre nubes.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.







**Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas)**  
**Estandarte de la Cruz Triunfante**

**Murcia, 1973**

**Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)**

**90x140 cm**

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo amarillo bordado en oro y pedrería. En el centro aparece la Cruz que, como curiosidad, refleja con gran mimetismo la Santa Cruz de Abanilla, y está compuesta con una labor muy cuidada de incrustaciones de pedrería y lentejuelas.

Se conserva el estandarte de 1948, ya en desuso y de carácter muy popular, seguramente realizado por algún aficionado.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.







Talleres de la Librería Católica (Casa Lucas)

## Estandarte de la Santísima Virgen Gloriosa

Murcia, 1974

Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)

90x1'40 cm

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo azul bordado en oro y pedrería. Como motivo identificativo central aparece un avemaría coronado y adornado de flores, bordado en plata, sedas y pedrería, y realizado con una gran delicadeza y detallismo. En la sede de la Archicofradía se conserva el estandarte original de 1948, ya en desuso, de diseño completamente distinto y de inspiración puramente lorquina en sus formas. Es de raso de seda azul grisáceo, mucho más claro que el actual, bordado de forma muy discreta en oro, tanto el anagrama de la Virgen como la cenefa que lo rodea.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.





HERMANDAD DE LA ADARICION



**Taller de Ana Reinaldos****Estandarte de la Aparición a los Apóstoles****Lorca, 1992****Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)****1'10 x 1'50 cm**

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo verde oscuro bordado en oro y pedrería. El tondo central, realizado según la técnica lorquina del bordado figurativo en sedas, representa la escena de la duda de Santo Tomás, a partir de un óleo original del pintor murciano José María Almela Costa. En fecha más reciente, el taller "La Egipcia" le añadió dos caídas laterales de aplicaciones sobre red, que no tienen nada que ver con el conjunto original. En la sede de la Archicofradía se guarda el estandarte original de 1948, obra de Casa Lucas, igual en todo salvo en la muy superior calidad de sus materiales. En este estandarte, ya en desuso, es donde se conserva el lienzo original, firmado, de Almela Costa.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.







**Taller de Ana Reinaldos**  
**Estandarte de Las Tres Marías**

**Lorca, 1993**

**Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Murcia)**

**1'10 x 1'50 cm**

La colección de estandartes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado es uno de los más paradigmáticos y notables entre todas las cofradías de Murcia. Y esto es debido a que, desde los inicios de la época actual de la Archicofradía, en 1948, se procuró dar a todos una misma línea de continuidad compositiva y técnica, línea que, salvo dos excepciones, se ha venido manteniendo desde el diseño original de la extinta Casa Lucas<sup>1</sup> hasta nuestros días, si bien los acabados y calidad de materiales sí que han ido reflejando el discurrir de las décadas.

El conjunto de insignias textiles de la Archicofradía consta en la actualidad de veinte piezas distintas, distribuidas de la siguiente manera: una bandera grande o pendón y un lábaro, como emblemas de toda la institución; once estandartes en uso para las hermandades; tres estandartes históricos en desuso, y cuatro lábaros para la imagen del Titular, Cristo Resucitado.

De los seis estandartes escogidos para este trabajo, cinco de ellos<sup>2</sup> tuvieron una primera pieza en 1948, que más adelante fue sustituida por el estandarte conservado en la actualidad. El color de fondo de cada estandarte es el mismo que el color identificativo de las capas de cada hermandad. En cada estandarte se repite la misma composición, así como la aparición, en la parte superior y en pequeño, del lábaro que porta el Titular, consiguiendo así la unidad estilística y simbólica, siendo el motivo central el que identifica a cada paso. Todas las piezas se conservan de forma ejemplar en una cajonera moderna construida expresamente en la sede de la Archicofradía para tal fin.

Terciopelo morado bordado en oro y pedrería. El tondo central, realizado según la técnica lorquina del bordado figurativo en sedas, está bordado a partir de una acuarela original del pintor murciano José María Falgas, conservada en la sede de la Archicofradía. Aunque Reinaldos siguió utilizando el diseño original de Casa Lucas, en su composición le añadió dos ampliaciones a cada lado, perfectamente unidas a la parte central.

(A.R.C.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*

1 - Firma que tenía su tienda abierta al público en la Calle Sociedad pero su taller de bordados y confecciones religiosas en la Calle Puerta Nueva.

2 - Cruz Triunfante, Cristo Resucitado, Aparición a los Apóstoles, San Juan y la Virgen Gloriosa.







**Taller de las Madres Dominicicas (bordado), Fernando de las Heras (escultura)**  
**Estandarte de Nuestra Señora de las Angustias**  
**Jaén y Sevilla, 1998**  
**Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias (Murcia)**  
**175 x 97 cm**

Realizado en el 1998.

Obra del taller de bordados de las Madres Dominicicas de Jaén

La altura de miras de la Cofradía independizada no hacía mucho, le llevó a la realización de un estandarte de unas características tanto en tamaño, como en diseño y riqueza de materiales, completamente inusual en aquel momento. Siendo aún hoy día uno de los más ostentosos de cuantos admiramos en las cofradías murcianas.

Su diseño está basado en un antiguo estandarte sevillano del siglo XVIII (en concreto en uno de la cofradía del Cristo de la Fundación) interpretado libremente por las bordadoras.

Otra de las originalidades de este estandarte es que su centro lo ocupa un altorrelieve que representa a la imagen titular de la cofradía M<sup>a</sup> Stma. De las Angustias realizado en madera de cedro policromada obra del escultor sevillano Fernando de las Heras, en lugar de una pintura como suele ser lo más habitual. A la imagen se le incorporan detalles de orfebrería, como son el puñal y la corona resplandor de la Virgen. El fondo del relieve está ocupado por el monte calvario coronado con las tres cruces.

Está profusamente bordado a realce en oro fino sobre terciopelo de algodón azul, con cordonería y borlas de oro.

(J.C.M.)

*Bibliografía: Fernández Sánchez, 2009.*





La fundación en 1997 de la Hermandad del Santísimo Cristo de Santa Clara la Real dentro de la Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro planteó la necesidad de elaborar un nuevo estandarte para la Hermandad. Frente a la tendencia a la simplificación que acompañó la elaboración de textiles a lo largo de la segunda mitad del Siglo XX en la ciudad de Murcia, se buscó volver a un modelo de estandarte más trabajado. Se buscaba un trabajo en consonancia con el contexto histórico de la imagen titular de la Hermandad, el Stmo. Cristo de Santa Clara la Real, obra de Francisco Salzillo cuya talla puede fecharse en el último tercio del S. XVIII. La decreciente importancia de los estandartes y de los textiles en general dentro del ámbito religioso también había hecho desaparecer la mayoría de los obradores de bordado local, por lo que se consideró inevitable buscar alternativas fuera de la ciudad. No obstante, las últimas décadas del Siglo XX también habían visto resurgir en Murcia el interés por las artes suntuarias tanto en el mundo de la Academia como en sectores más cultivados del ámbito eclesiástico y cofrade. Esto llevó a poner en valor los escasos, pero espléndidos trabajos textiles de bordado realizados en la Región en siglos anteriores. Exposiciones como *In Gloriam et Decorem*, realizada en el Palacio Episcopal de Murcia en 1997 y los trabajos académicos permitieron conocer de la existencia de importantes trabajos de bordado en Murcia que fueron fuente de inspiración del nuevo estandarte.

La búsqueda de soluciones de arte cofrade fuera de Murcia se enfrenta inevitablemente con el riesgo de contaminación de la identidad local con elementos foráneos y patrones dominantes en otros lugares cuya exportación a nuestra ciudad no casaba con la búsqueda de identidad que también pretendía la elaboración del nuevo estandarte. La celebración de una feria de artesanía durante el año 1998 trajo a Murcia a la ya entonces muy conocida bordadora car-



**Taller de Antonia Sánchez ("Antoñita Sánchez"), diseño Balbino de la Cerra**  
**Estandarte del Stmo. Cristo de Santa la Real**

**Cartagena, 2001**

**Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo (Murcia)**

**150 x 80 cm**

tagenera Antonia Sánchez. Fue allí donde contactó con ella, José López Giménez, entonces comisario de estantes de la Cofradía del Santo Sepulcro y que fue quien puso en contacto a los fundadores de la hermandad con la artista cartagenera. Antonia Sánchez, más conocida como Antoñita Sánchez en los ambientes cofrades, es el último eslabón de la escuela de bordado artístico surgido en el taller del antiguo asilo de San Miguel de Cartagena. En este taller de San Miguel se formó la gran Consuelo Escámez, bordadora legendaria que compendió el conocimiento ancestral que había recibido y definió un estilo para toda una época. De ella aprendió a su vez, Carmen Pérez, que transmitió a su hija, Antonia Sánchez sus conocimientos de bordado artístico.

Antonia Sánchez supo recoger la tradición y elaborar nuevas creaciones de gran calidad. Entre las obras más destacadas de Antonia Sánchez destaca el sudario del Miércoles Santo de la Agrupación de San Pedro, realizado en 1967 sobre diseño de Balbino de la Cerra. También tuvo oportunidad la bordadora cartagenera de estudiar el bordado antiguo. El estandarte de la Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno, realizado en 1998, le permitió conocer de primera mano el Antiguo estandarte de la Cofradía, obra de Francisco Rabanell, bordador que tuvo taller abierto en la ciudad de Murcia durante el S. XVIII. Para el diseño del estandarte se partió de la idea planteada por la Hermandad y de modelos de Balbino de la Cerra que, aunque asesoró su elaboración no pudo realizar su diseño, que fue realizado por la propia bordadora conjuntamente con los representantes de la hermandad, entre ellos, Luis Luna Moreno, que también participó en la definición del modelo definitivo.

El estandarte utiliza los colores propios de la Procesión del Santo Entierro. Como color dominante se encuentra el negro, color del duelo y color litúrgico tradicional del Viernes Santo hasta la reforma surgida del Concilio Vaticano II. En segundo lugar, el rojo, color de la Sangre de Cristo derramada para la redención y característico de la Cruz de Jerusalén centro del escudo de la Cofradía del Santo Sepulcro. También se usa el morado, color del sufrimiento y de la penitencia y que se encuentra presente en las tres violetas de los Maristas simbolizando la sencillez, la

humildad y la modestia. Por último, el oro como símbolo de la Gloria de Dios, es elemento vertebrador de todo el trabajo de bordado de la pieza. En cuanto a la simbología del estandarte, cabe destacar la referencia a la Real y muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro, representada por la Cruz de Jerusalén coronada y envuelta por el Toisón, a la Orden de Santa Clara, representa por la custodia y a los maristas, representados con las tres violetas.

Entre los restantes elementos del estandarte destacan algunos atributos de la Pasión como los tres clavos o la corona de espinas, siete grandes flores que simbolizan la perfección evangélica aludiendo a las siete virtudes, tres teologales (fe, esperanza y caridad) y cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), las hojas de acanto que representan las dificultades (que se asocian a los sufrimientos de Cristo en la cruz) pero también al triunfo (sobre el pecado y la muerte) y pequeños brotes primaverales que aluden al renacer de la gracia sobre el pecado. En cuanto a los materiales y técnicas empleados, el estandarte fue bordado sobre una pieza de terciopelo negro y su reverso es de muaré. Los hilos empleados fueron la seda roja y morada y una diversidad de hilos de oro que, en diversos grosores, tonalidades (brillo y mate) y secciones (cilíndricas y planas) proporcionan una indudable elegancia y riqueza expresiva.

La técnica empleada es la del bordado de realce, trabajando directamente sobre la tela con relleno de cuero y cartón sobre el que se construye la tridimensionalidad de los bordados. Mención especial merece el virtuosismo en algunos elementos de deliciosa delicadeza como, por ejemplo, la técnica utilizada para bordar el borreguito del Toisón, donde el hilo de oro parece convertirse verdaderamente en lana. También merece destacarse el dominio de la técnica de la hojuela, hilo de oro de sección plana y muy difícil manejo que abunda en diversos elementos vegetales del estandarte.

(J.L.D.S.)

*Bibliografía: Rivas Carmona y Pérez Sánchez, 1997.*







XXI)

**Taller de Juan Carlos Romero Pérez (diseño y bordado)**  
**Estandarte del Stmo. Cristo de la Salud**

**Cádiz, 2007**

**Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud (Murcia)**

**135 x 98 cm**

Realizado en el 2007, se estrenó en la Semana Santa del 2008.

Obra del desaparecido taller gaditano Santa Lucía.

El diseño es original, al igual que la dirección del trabajo, del reputado bordador Juan Carlos Romero Pérez. Tratándose de una cofradía hospitalaria cuyo titular es el Cristo de la Salud, el artista se inspiró en el escudo de una portada de un libro de farmacia del siglo XVIII realizado en Cordobán con dorados en el escudo, este dibujo lo transformó y adaptó a las formas características de un estandarte. Podemos ver que el centro lo ocupa el escudo corporativo de la Asociación del Cristo de la Salud y con una orla de rocalla y flores.

Como anécdota, el primer año desfiló sin bordar la leyenda de la parte trasera por no dar tiempo, cosiéndola in situ en la Pascua de ese mismo año.

Bordado a realce en oro fino sobre terciopelo grana de algodón y guarnecido con fleco de canutillo enriquecido con caireles. Las letras de la trasera están igualmente bordadas en oro sobre damasco del mismo color.

En años posteriores se realizó otro estandarte copiando este mismo dibujo sobre fondo blanco pero realizado con materiales sintéticos en un taller local.

(J.C.M.)







**Jesús María Cosano (orfebrería), Ramón Cuenca (escultura) y Santiago Rodríguez (policromía),  
diseño de Santiago Rodríguez López**

## **Estandarte de Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos**

**Córdoba y Cox (Alicante), 2018**

**Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad (Murcia)**

**155 x 77 cm**

La constitución de la nueva procesión dedicada a Nuestra Señora del Rosario en la tarde de Sábado Santo supone un nuevo paradigma procesional. A la bellísima interpretación mariana de Ramón Cuenca Santo-acaso la mejor Dolorosa de lo que llevamos de siglo- se añade, cinco años después, el sorprendente estandarte diseñado por Santiago Rodríguez López para anticipar en las calles a la fervorosa imagen. La insignia prescinde de los habituales bordados centrándose en la constitución de una maravillosa trama de rocalla realizada íntegramente con metal plateado sobre base rígida forrada con terciopelo.

La traza sigue modelos del siglo XVIII estudiados en la tradición levantina, así como fórmulas del rococó ornamental vinculadas con dibujos de Franz Xaver Habermann (1740-1760). La decoración, dotada de un movimiento sinuoso, aparece jalonada de motivos en forma de lacerías, letanías de la Virgen y demás repertorio arquitectónico al que suma-en sorprendente evocación del imafrente catedralicio- ráfaga superpuesta superior de la que emerge el Espíritu Santo. El estandarte, en suma, se concibe como retablo y espejo de la Edad de Oro murciana bebiendo de la profunda significación del arte de aquella época. Una apoteosis formal culminada con el medallón emergente de madera tallada en el que, el propio Cuenca Santo, retrata con vestiduras “de gloria” a la efigie venerada en Santa Catalina.

Este homenaje a la tradición barroca local constituye, en suma, la exégesis del arte decorativo de las procesiones murcianas. Si el brillante repujado de Cosano Cejas ofrece un contraste magnífico de oquedades y recovecos, su contraste sobre el tejido base, de color granate, no deja de enmarcar las trazas más bellas dibujadas sobre la remembranza de la apoteosis local. Un canto al esplendor artístico, materializado con efectos de platería, acorde con el sentido barroquizante de las procesiones murcianas. La ejecución de esta pieza supone la culminación de un cortejo exquisito en el que los recursos munificentes se ponen al servicio de la consecución de una obra total. Tan sofisticada como reveladora; resultado de cómo poner el entusiasmo de los cofrades en manos idóneas -diseño, traza y ejecución- para consumir auténticas obras maestras dignas de emparentarse con lo mejor de la tradición dieciochesca autóctona.

(J.A.F.S.)

*Bibliografía: Cartagena García-Alcaraz, 2018.*







Sebastián Marchante Gambero

## **Estandarte de la Hermandad de Sta. M.<sup>a</sup> Consuelo de los Afligidos**

Málaga, 2018

**Pontificia, Real, Hospitalaria y Pontificia Asociación del Santísimo Cristo de la Salud (Murcia)**

**132 x 100.5 cm**

Estandarte que procesionó por vez primera el Martes Santo del año dos mil dieciocho cuya morfología presenta una forma rectangular de remate sinuoso terminado en dos picos. Fue realizado por Sebastián Marchante Gambero contando para la concepción de su diseño con la colaboración del historiador Alejandro Romero.

El programa ornamental de su elegante y equilibrado diseño, de estilo neobarroco, asila una fusión y síntesis tanto del misterio pasionista al que representa como referencias histórico-artísticas del templo al que pertenece. Destaca al centro el escudo de la hermandad, en oro, timbrado por la corona real y compuesto por una corona de espinas que acoge en su interior el Corazón Doloroso de María atravesado por siete puñales y el frasco de perfume de María Magdalena. Las grecas florales y vegetales que recorren el perímetro del estandarte, de plata y reluciente simbolismo, contienen notables elementos de rocalla que aluden a la decoración del interior de San Juan de Dios. Los campos de sus ángulos inferiores contienen, a la izquierda, la Cruz del Hospital del Santo Espíritu de Sassia con la granada símbolo de San Juan de Dios y, a la derecha, un jarrón con azucena que simboliza su histórica pertenencia al Cabildo de la Catedral de Murcia.

Todo ello fue materializado por el bordado malagueño, en consonancia con los principios técnicos y estéticos propios de bordado barroco murciano, sobre raso de seda color granate, color corporativo de su *Cofradía*, mediante bordado directo con *hilos tendidos*, técnica propia del bordado erudito, resultando una obra de arte de altísima calidad que motivó a su autor a firmarlo con el emblema de su taller, una abeja, en el extremo superior izquierdo. En su elaboración se emplearon hilos de oro y plata fina de distinta tipología, tales como el camaraña, muestra, brizado, hojilla lisa y volteada, peñasquilla, torzal, moteado o canutillos entre otros, así como lentejuelas, chapitas y espejuelos, todos ellos materiales de primera calidad aplicados sobre el soporte mediante diversos puntos de los puntos de bordado como el setillo, ladrillo, media onda o la cartulina, logrando con ello otorgarle a la obra una gran riqueza estética y visual.

La trasera del estandarte lo conforma un damasco color granate que contiene “escrito” en oro HDAD STA M<sup>a</sup> CONSUELO DE LOS AFLIGIDOS 2018, siendo todo su perímetro inferior guarnecido con fleco de plata fina de nueve centímetros.





# MURCIA

Suntuosas Procesiones de  
SEMANA SANTA · 2024  
~ DEL 22 AL 31 DE MARZO ~

DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL



# Los Simpecados en la Semana Santa de Sevilla

Andrés Luque Teruel

*El artículo analiza las características de los Simpecados que forman parte de los cortejos de la Semana Santa de Sevilla, la mayoría de ellos confeccionados en el siglo XX. Son piezas con características propias, procedentes de los talleres regionalistas que protagonizaron una importante etapa de las artes suntuarias en la ciudad. Entre ellos destacan los diseñados por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Herminia Álvarez Udell e Ignacio Gómez Millán, en los que participaron el taller propio del primero y los de herederos de Olmo, el formado por José y Victoria Caro y el de Guillermo Carrasquilla Rodríguez.*

**Palabras claves:** Bordado; Insignias; Regionalismo; Ojeda; Olmo; Caro; Carrasquilla.

*The article analyzes the characteristic of the Simpecados that are part of the processions of Holy Week in Sevilla, most of them made in the 20th century. They are pieces with their own characteristics, coming from the local workshops that played an important role in the period of sumptuary arts in the city. Among them, are those designed by Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Herminia Álvarez Udell and Ignacio Gómez Millán with the participation of the former's own workshop and those of the Olmo heirs, José and Victoria Caro and Guillermo Carrasquilla Rodríguez.*

**Keywords:** Embroidery; Insignia; Regionalism; Ojeda; Olmo; Caro; Carrasquilla.

La propia evolución de la Semana Santa de Sevilla, sujeta a varias etapas con características y posibilidades muy distintas, hizo que la mayor parte de las cofradías antiguas conservasen sus imágenes titulares renacentistas y, sobre todo, barrocas, llegando a nuestros días un importantísimo conjunto de esculturas de los siglos XVI-XVIII. La misma historia material de la fiesta deparó la pérdida y la falta de conocimiento sobre las insignias de esas cofradías en las mismas fechas.

Poco sabemos de ellas, en los siglos XVI y XVII abrían los cortejos penitentes portando pequeños crucifijos que, con el tiempo, se convertirían en cruces alzadas y, probablemente ya en el siglo XVIII, en las cruces de guías que han llegado hasta nuestros días. Otras insignias como el senatus, las banderas alusivas a Cristo y a María, y las banderas corporativas, mal llamadas estandartes, tienen la misma procedencia. De todos esos modelos sólo han llegado a nuestros días un par de cruces de guías, las de las hermandades de Pasión, de origen sacramental; y las de penitencia del Gran Poder y la Exaltación. Del resto de insignias antiguas prácticamente no se conserva nada, pues fueron destruidas con los cambios de la religiosidad popular en el siglo XVIII y de un modo mucho más intenso con la ocupación francesa y los hechos derivados a partir de 1810.

El Simpecado es la insignia mariana que proliferó con los cambios religiosos del siglo XVIII, como trasunto del antiguo estandarte que las hermandades sacramentales habían dedicado al cuerpo de Cristo al menos desde el siglo XVI, buen ejemplo el de la hermandad sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla. Su incorporación a las cofradías de gloria en esa centuria dejó en Sevilla numerosas piezas bordadas de un gran valor artístico, en algunos casos con excelentes conjuntos en una misma corporación, como el de la hermandad de la Pastora de Santa Marina. No sabemos con exactitud cuándo se incorporó esa insignia mariana a los cortejos de penitencia, lo que sí sabemos es que en el siglo XIX su contenido simbólico lo cubría otra insignia, el Sine Labe Concepta, cuya tipología a modo de banderola difería mucho del modelo de estandarte adoptado por los simpecados<sup>1</sup>.

Si es seguro que la fusión de algunas hermandades de penitencia con otras de gloria hizo que éstas aportasen esa insignia a los cortejos de Semana Santa. En la actualidad, los pocos sim-

---

1. MAÑES MANAUTE, A., "Esplendor y simbolismo en los bordados", en VVAA., *Sevilla Penitente*, Vol. III, Sevilla, Editorial Gever, 1995: pp. 269- 376. MAÑES MANAUTE, A., "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda", en VVAA: *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000: pp. 29-59.



pecados de época barroca que salen en procesión en Sevilla son debidos a este hecho. Podemos destacar el de la Virgen de los Ángeles de la hermandad de los Negros, y, aunque no salga en procesión, el del Rosario de la hermandad de la Macarena, muy fino en su ejecución, los dos del siglo XVIII. Como insignia propia de las cofradías de penitencia su auténtico desarrollo es en el primer cuarto del siglo XX, con las aportaciones singulares de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Herminia Álvarez Udell en el taller de herederos de Olmo e Ignacio Gómez Millán en el de José y Victoria Caro.

### **I Juan Manuel Rodríguez Ojeda, la redefinición contemporánea del modelo**

La amplia y fructífera carrera de Juan Manuel Rodríguez Ojeda se prolongó durante más de cinco décadas, en las que pasó por distintas etapas artísticas. En la primera de ellas realizó varios Sine Labe Concepta, dos de ellos para la hermandad de la Macarena<sup>2</sup>, en 1880-1881 y 1905; otro para la hermandad de la O en 1907; y el último para la hermandad de la Soledad de San Buenaventura, cerca de 1926, ya en la plenitud de la nueva etapa regionalista y después de haber realizado varios simpecados, la insignia que los sustituyó en la mayoría de los cortejos.

Entre los Simpecados de Juan Manuel Rodríguez Ojeda tenemos que destacar los de la hermandad del Gran Poder, en 1908; hermandad del Rocío de Triana, en 1908; hermandad del Calvario, en 1915-16; la reforma definitiva del de la hermandad del Rocío de Triana, en 1917; y hermandad del Valle, en 1923. También se pudiera relacionar aquí el diseño del Simpecado de la hermandad de la Hiniesta, en 1930, bordado por Guillermo Carrasquilla Rodríguez en 1934. Es un amplio conjunto en el que el diseñador dispuso los criterios compositivos propios, apartándose de las amplias rocallas y las exuberancias plásticas de las insignias barrocas del siglo XVIII.

El cambio de criterio quedó muy claro desde el primero, para la hermandad del Gran Poder<sup>3</sup>. Ya la propia forma, con un perfil más recto que sus precedentes, marcó la intención de cambio y facilitó la organización de una guardilla perimetral para enmarcar un tondo central. Eso le permitió contrastar las zonas bordadas con las lisas aportadas por el soporte de terciopelo rojo oscuro, y, dadas las características de las guardillas y de la propia orla central, disminuir el tamaño de los motivos bordados. El uso de las muestras armadas sobre cartulinas y la disminución de los pequeños tallos y las hojas de acanto determinaron unas características inéditas hasta ese momento en una insignia de un tamaño tan considerable. Los perfiles rectos y la invitación al orden nada tenían que ver con los simpecados del siglo XVIII, puede decirse que con este nuevo modelo inició la tendencia que se impuso en el siglo XX.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda dio continuidad a esos criterios en el Simpecado de la hermandad del Calvario, en 1915-1916. De nuevo, la guardilla perimetral actúa a modo de marco y genera un espacio ocupado por una amplia orla circular. La superficie de terciopelo liberada entre ambas superficies bordadas genera un contraste imprescindible para el propósito de resaltar el elemento principal, la representación mariana a la que está dedicada esa orla central. El esquema compositivo no tiene nada que ver con ninguna de las dos variantes de los antiguos simpecados sacramentales del siglo XVIII, el de rocallas que se abren ocupando toda la superficie, a veces alternando ventanas de malla; y el de grandes hojas con motivos de C intercalados. Nada de eso aparece aquí, el corte de la insignia es distinto y, con ello, el planteamiento rectilíneo y la valoración de los espacios bordados y las superficies con el soporte visto.

Para hablar del Simpecado de la hermandad del Rocío de Triana habría que analizar su aspecto definitivo después de la recomposición del año 1917<sup>4</sup>. El corte y la composición son muy distintos a los de las dos anteriores. La forma es análoga a la de los antiguos simpecados barrocos y la composición de los elementos bordados también; no obstante, Juan Manuel Rodríguez Ojeda introdujo tantos elementos propios que definió un nuevo modelo regionalista, marcado por la personalidad

---

2. LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*, Sevilla, Jirones de Azul, 2009: pp.188-189.

3. LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019: p. 196.

4. LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como...* (obr.cit.): pp. 304-306



y el nuevo sentido del orden y del ritmo que lo caracteriza. Las formas vegetales se adaptan a las del corte de la insignia, ocupando con sus ramificaciones todos los entrantes y salientes, tanto de la crestería superior como de la silueta lateral y las dos extensiones inferiores. Todo ello como complemento de un escudo central muy desarrollado, que contiene una pintura sobre plancha de cobre procedente de otro anterior. Ese escudo funciona a modo de marco y tiene una potencia plástica comparable a los marcos de las antiguas pinturas barrocas. Si buscamos una comparación directa habría que hacerla con la heráldica que el propio Juan Manuel Rodríguez Ojeda desarrolló en los frontales de las caídas de sus palios y en las banderas corporativas de las hermandades.

La creatividad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda no tuvo límites y aún intervino en la creación de otro modelo en el Simpecado de la hermandad del Valle<sup>5</sup>, diseñado por Cayetano González Gómez y bordado por el primero en 1923. La tendencia a la línea recta indica la fuerte influencia que debió ejercer el bordador, muy visible también en la organización de la composición, dividida en una fina buhardilla; una proyección de tallos, hojas y flores en extensión, ajustada a los perfiles rectos de dicha buhardilla; y la orla del campo oval de terciopelo liso sobre el que apoya una imagen de la Inmaculada Concepción y cuatro cabezas de ángeles, en consonancia con los tres de la base de ésta. La guardilla no tiene continuidad en la parte superior, en la que cruzan dos cornisas, la inferior con motivos vegetales mucho más pequeños que en el resto de la superficie; la superior con la inscripción: *Concebida sin pecado original*. La originalidad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda estuvo en el modo de resolverlo, utilizando preferentemente la técnica de la hojilla, como ya lo había hecho en varias túnicas en la primera década del siglo XX, entre ellas del Señor del Gran Poder de Sevilla y la del Señor del Rescate de Granada, cerca de 1907. Todos los temas vegetales concuerdan con los del manto de la misma Virgen del Valle en lo que refiere al proceso de simplificación y mecanización de los movimientos, en consonancia con las referencias andaluzas asumidas en antiguos bordados barrocos, como corresponde a la tercera variante regionalista desarrollada por este artista.

## II La aportación de Herminia Álvarez Udell y el taller de herederos de Olmo

La diseñadora Herminia Álvarez Udell tenía una amplia experiencia cuando diseñó un segundo conjunto de obras para la hermandad del Silencio de Sevilla, entre ellas un nuevo simpecado<sup>6</sup>, muy característico por el peculiar soporte de malla calada que acentúa los valores metálicos de la hojilla, de manera en cierto modo equiparable al antiguo oro llano, todas ellas presupuestadas en el año 1917, contratadas en 1918 y estrenadas en 1919<sup>7</sup>.

Es cierto que coincidió con Juan Manuel Rodríguez Ojeda en el concepto regionalista, en la elección de unas fuentes determinadas y en referentes como el del terno barroco con ascendencia andalusí de la Virgen del Voto, y, sobre todo, en el nuevo protagonismo de la hojilla; sin embargo, su sensibilidad y sentido de la composición, el orden y el ritmo, fueron muy distintos. La simple introducción de la malla como soporte de base ya introdujo un cambio importante, a la vez que una mirada a ciertos modelos del siglo XVIII en el contexto de las glorias.

La cronología de este Simpecado lo sitúa por delante del de la hermandad el Valle de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y, como esta insignia, presenta un corte regionalista que el mismo bordador había desarrollado en otros anteriores. La finura de la ejecución y los pares de valores propuestos entre las piezas de hojilla y las resueltas con setillos o muestras armadas es muy personal y confirma un nuevo punto álgido en el bordado regionalista sevillano. La presentación de los bordados sobre una superficie calada, abierta, casi al aire, como se denomina en el argot de los talleres a las piezas autónomas que prescinden del soporte, supuso una gran novedad y permitió ofrecer la composición en dos niveles visuales correlativos y sutiles,

---

5. Ídem: pp. 312-316.

6. FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A., "Obras en exposición"; en VV. AA *Juan Manuel, el genio...* (obr.cit): pp.154 y 155.

7. SÁNCHEZ DE LOS REYES, J., "Herminia Álvarez Udell: la creación del estilo visual identificatorio del taller de Olmo"; en VVAA., *Un legado magistral. El voto Concepcionista y el Taller de Olmo*, Sevilla, Archicofradía de Jesús Nazareno (El Silencio) Sevilla, 2015: pp. 45-54.



Podemos asegurar que Herminia Álvarez Udell superó con sus proyectos los puntos de partida y confirmó la originalidad de sus propuestas con la complejidad de sus diseños y la previsión de la técnica de hojilla, ejecutada por Concepción Fernández del Toro con sutil y exquisita precisión<sup>8</sup>. De ese modo, las dos artistas reinterpretaron los modelos barrocos y mantuvieron los principios de identidad de los antiguos tejidos andalusíes de época mudéjar, recuperados en los años previos de los inicios del regionalismo, en los que la repetición de pequeños motivos en horizontal o en vertical, o en ambos sentidos a la vez, genera un denso desarrollo que lo absorbe y propicia la inclusión de elementos simbólicos.

La introducción de las dos jarras con azucenas bordadas en la parte inferior y la superposición de la escultura de la Inmaculada Concepción sobre el escudo corporativo aportan notas singulares. También el movimiento de la parte superior, en forma de crestería, presidida por la corona real. La pureza de María y su noble condición quedan así imbricadas en la naturaleza de la hermandad.

### **III Ignacio Gómez Millán y Victoria Caro, la continuidad regionalista**

Ignacio Gómez Millán y Victoria Caro realizaron bordados muy personales por la adecuación de los procedimientos técnicos a nuevos propósitos. Realizaron varios simpecados en los que recuperaron las grandes dimensiones y los cortes muy pronunciados de los barrocos que seguían luciendo las hermandades de gloria. Introdujeron ritmos amplios, con un cierto orden tectónico y una participación determinante de los campos de color proporcionados por la técnica de aplicación o repostero que, combinada con la de realce, le proporcionó al taller gestionado por José Caro hasta 1936 un estilo único.

Juntos bordaron sobre terciopelo rojo el Simpecado de la Hermandad el Rocío de Rociana, provincia de Huelva, en 1934; sobre terciopelo blanco el de la hermandad del Rocío de Triana, en 1936, con una talla de la Virgen del Rocío tallada por Antonio Castillo Lastrucci; sobre terciopelo verde el de la hermandad Matriz de Almonte, en 1937; y sobre tejido verde y rojo el de la Virgen del Rosario de la hermandad de la Macarena de Sevilla, en 1941.

En todos ellos destaca el rico colorido de los paños de color, muy en consonancia con el carácter glorioso de las advocaciones a los que están dedicados. Supusieron, pues, una alternativa a los de Semana Santa, mucho más austeros en ese sentido y dotados con la gravedad que aportan los signos cristianos en torno a la entrega del cuerpo de Cristo para la redención de los pecados. La contundencia de los bordados a realce les proporciona una monumentalidad equiparable a la del propio Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la suntuosa extensión de los de Herminia Álvarez Udell con Concepción Fernández del Toro.

### **IV Carrasquilla Rodríguez, el último antecedente**

Las características y la excelencia del diseño y la fuerza expresiva de las relaciones plásticas y la profundidad de los significados simbólicos establecidos en el Simpecado de la Hermandad de la Hiniesta permiten pensar en el posible diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en fecha próxima a 1930. Lo cierto es que lo bordó su sobrino Guillermo Carrasquilla Rodríguez<sup>9</sup>, en 1934.

Este simpecado es uno de los más importantes bordados en Sevilla en el siglo XX<sup>10</sup>. Si no fuese un diseño original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda habría que valorar la capacidad de Carrasquilla Rodríguez para mimetizar su sentido del orden y del ritmo y, con estas cualidades, de su grandeza compositiva. El corte muy pronunciado difiere de la rectitud de sus primeros simpecados y concuerda con la sugestiva animación que introdujo en el de la hermandad del Rocío de Triana en 1917. La distribución de los bordados si es análoga a la de aquellos.

---

8. LUQUE TERUEL, A., "La técnica y la producción artística del taller de Olmo"; en VVAA., *Un legado magistral. El voto Concepcionista...* (obr.cit): pp. 35-44.

9. LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena...* (obr.cit): pp. 369 y 373.

10. FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A., "Obras en exposición..." (obr.cit): pp. 166 y 167.



La guardilla es muy importante para delimitar un amplio campo en el que centró la orla con la pintura dedicada a la Virgen de la Hiniesta Dolorosa barroca. Esa orla o marco interior está formada por una sucesión de elementos circulares o “galletas” en forma de carrete y abiertas en disposición de lira por dos acantos superiores y una superposición de hojas y flor de acanto en el eje que la supera en altura<sup>11</sup>. El resto de la superficie de terciopelo rojo tiene tallos y hojas de acanto en forma de roleos y carretes costillados con perfiles tectónicos ajustados al perímetro mixtilíneo. José Guillermo Carrasquilla Perea lo pasó a terciopelo azul en 1970; y Francisco Carrera Iglesias de nuevo a terciopelo rojo en 1991.

La continuidad de los elementos circulares de la orla, como tales, infinitos y sólo interrumpidos por los acantos abiertos en forma de lira, alude a la infinitud de Dios y a la nueva vida que ofreció con la entrega de su cuerpo; así, la Virgen de la Hiniesta Dolorosa pintada en el óvalo se presenta como tabernáculo del Cuerpo de Cristo. Los acantos libres de la parte exterior representan la felicidad en la vida eterna, a la que sólo se accede mediante el cuerpo de Cristo. Por ello, el color original de la superficie es rojo, como corresponde a la Sagrada Forma. La expresión plástica, estética y simbólica, es magistral, tanto como la de las caídas del palio o el manto de salida.

Muy distinta es la composición del Simpecado de la hermandad de la Amargura, que bordó en 1947, con el que consiguió el premio nacional de artes suntuarias. Redujo al máximo los motivos centrales, la Giralda como símbolo de la ciudad, flanqueada por dos seises arrodillados, desplazados en los picos inferiores y, superpuesta, una escultura en miniatura de la Inmaculada Concepción, sobre la que dispuso transversalmente una leyenda epigráfica; y también los elementos vegetales, fundamentalmente acantos cerrados y abiertos, que, con sus movimientos, ocuparon toda la superficie, determinando un efecto de tapiz dorado del que surgió una nueva tendencia, el denominado preciosismo que se ha prolongado hasta nuestros días.

---

11. ROS GONZÁLEZ, F., *Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción de la Hermandad de la Hiniesta*; Sevilla, Hiniesta, 2014: p. 93.



Fig.1. Anónimo, siglo XVIII. Simpecado de la Virgen de los Ángeles, Hermandad de los Negros, Sevilla.



Fig.2. Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Simpecado de la hermandad del Gran Poder, Sevilla, 1908.





Fig.3. Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Simpecado de la hermandad del Calvario, Sevilla, 1915-16.



Fig.4. Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Simpecado de la hermandad del Rocío de Triana, Sevilla, 1917.



Fig.5. Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Simpecado de la hermandad del Valle, Sevilla, 1923.



Fig.6. Herminia Álvarez Udell y concepción Fernández del Toro, taller de herederos de Olmo. Simpecado de la hermandad del Silencio, Sevilla, 1918-1919.



Fig.7. Ignacio Gómez Millán y Victoria Caro. Simpecado de la Virgen del Rosario, hermandad de la Macarena, Sevilla, 1941.



Fig.7.1 Anónimo, finales del siglo XVIII y principios del XIX. Antiguo simpecado de la Virgen del Rosario, hermandad de la Macarena, Sevilla.



Fig.8. ¿Juan Manuel Rodríguez Ojeda? y Guillermo Carrasquilla Rodríguez. Simpecado de la hermandad de la Hiniesta, Sevilla, 1930?-1934.



Fig.9. Guillermo Carrasquilla Rodríguez. Simpecado de la hermandad de la Amargura, Sevilla, 1947.



# Entre arquitectura, pintura y seda: el estandarte de la Divina Pastora de Valencia

Marina Belso Delgado<sup>1</sup>

*En la iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo de Valencia se conserva un estandarte del siglo XVIII dedicado a la Divina Pastora de las Almas. Esta pieza resulta de gran interés tanto por la pintura que alberga, obra atribuida al pintor académico José Camarón Bonanat, como por la composición arquitectónica en perspectiva del tejido, constituyéndose como uno de los ejemplos más sobresalientes del trabajo textil valenciano en dicha centuria.*

*Nuestra Señora del Pilar and San Lorenzo church in Valencia houses an 18th-century banner dedicated to the Divina Pastora de las Almas (Divine Shepherdess of Souls). This piece is of great interest both for the painting it contains, a work attributed to the academic painter José Camarón Bonanat, and for the architectural composition in perspective of the fabric, making it one of the most outstanding examples of Valencian textile work of that age.*

Los pendones, estandartes o banderas han sido desde la Antigüedad insignias de gran importancia por su uso representativo. Su origen militar ha marcado notablemente su aspecto y tamaño, pues su cometido en el campo de batalla consistía principalmente en ser la señal visible de reconocimiento para los soldados desde la lejanía<sup>2</sup>. No obstante, aunque dicha función ha seguido manteniéndose hasta la actualidad, -por ejemplo, cuando se asiste a una procesión, suelen ser este tipo de piezas las que encabezan el cortejo y, por tanto, es lo primero que se observa en la distancia para anunciar su eminente llegada-, con el tiempo han ido tomando fuerza otros significados de carácter simbólico, relacionados con un sentido de identificación de unos ideales o representación de un grupo particular con unas labores y aspiraciones concretas.

Tal y como los llama Quesada Sanz, estos “emblemas parlantes” se erigen como punto de referencia política, social o cultural<sup>3</sup>, pero también pueden ser considerados como depositarios de toda una serie de creencias abstractas que un individuo reconoce a través de esa prueba tangible que, en el caso que ocupa al presente texto, es un estandarte con una imagen devocional representada. Esta última acepción es la que quizá interpretaría el capuchino Fray Isidoro de Sevilla al mandar realizar el primitivo estandarte de la Divina Pastora en 1703, obra presentada por primera vez en la procesión anual del Rosario de ese año, que se constituyó a todas luces en el inicio material del histórico culto pastoreño.

---

1. Correo de contacto: marina.belso@um.es. Sirva esta primera nota para agradecer al profesor José A. Fernández Sánchez y a todo el equipo de la revista por haber contado conmigo para que colabore escribiendo unas líneas.

2. QUESADA SANZ, F. (2007). “En torno al origen de las enseñas militares en la Antigüedad”. *Marq, arqueología y museos*, (2), pp. 83-98.

3. Idem.



### La Divina Pastora y Fray Isidoro de Sevilla: la repercusión de un estandarte

Aunque los pormenores en torno al nacimiento, evolución y difusión de esta advocación mariana ya han sido tratados por otros investigadores<sup>4</sup>, sí que conviene recordar que el estandarte de 1703 albergaba la pintura que implantó el arquetipo iconográfico sobre la visión bucólica de la Virgen María como Divina Pastora [fig. 1.] Su apariencia había sido ideada por el propio Fray Isidoro y bajo sus directrices parece que fue materializada por el pintor onubense Alonso Miguel de Tóvar (1678-1752), seguidor de la órbita artística murillesca y reconocido retratista, habilidad que le sirvió para conseguir varios encargos en la Corte y acabar adquiriendo el título de pintor de Cámara del rey Felipe V en el año 1733<sup>5</sup>.

Este estandarte se convirtió en el objeto principal del culto pastoreño en las sucesivas misiones capuchinas, siendo incluso reproducido en el grabado de Fray Luis de Oviedo -compañero de orden del mismo Fray Isidoro- en el que el fraile, considerado ejemplo de misionero de su orden, aparece representado portando un simpecado pintado<sup>6</sup>. La rápida aceptación popular de esta iconografía y el apoyo que la advocación acabó recibiendo por parte de la nobleza local e incluso por la Familia Real también propició que, al poco de presentar esta insignia en celebración pública, se mandaran erigir nuevas hermandades para su culto, se realizaran para ellas más estandartes pintados siguiendo el esquema establecido en la primitiva pintura e incluso se comenzara a versionar esta iconografía en escultura, siendo la de la iglesia sevillana de Santa Marina - adscrita al escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720)<sup>7</sup>- la obra más temprana conocida de su género.

Los estudiosos coinciden en que esta iconografía puede ser considerada como la versión femenina del tradicional trasunto del Buen Pastor, recogido este tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento y cuya representación en el arte alcanzó gran trascendencia a partir de las versiones infantiles popularizadas en el Barroco por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y que fueron reinterpretadas por numerosos artistas a lo largo del tiempo<sup>8</sup> [fig. 2]. Así, partiendo de la descripción otorgada por Fray Isidoro, se conformaría una imagen de la Virgen como pastora, ataviada con túnica roja, pelliza, manto azul y sombrero de paja, sentada sobre una roca y situada en un entorno bucólico que bebía de la tradición literaria pastoril relacionable con la famosa Arcadia de Virgilio<sup>9</sup>.

Además, debía aparecer acompañada por un pequeño rebaño de ovejas en representación de las almas, dos angelitos portando una corona para proclamarla reina y, al fondo de la composición, la figura del arcángel san Miguel en calidad de Mayoral del Rebaño. Tal fue la importancia que el fraile capuchino le dio a esta representación que, a través de sus escritos, insistió en que no se modificase ningún elemento de esta nueva iconografía, diciendo él mismo que:

---

4. Algunos autores mantienen el discurso de que la Virgen María se apareció a Fray Isidoro vestida de pastora, mientras que otros coinciden en que no fue una aparición, sino una ocurrencia del fraile provocada por inspiración divina. Al respecto de su historia existen interesantes aportaciones, como es el caso de DE LA CAMPA CARMONA, R. (2005). "La génesis de la advocación mariana de la Divina Pastora en su contexto sociológico". En PANIAGUA PÉREZ, J. (Coord.) *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*. León: Universidad de León, pp. 607-624; GALBARRO GARCÍA, J. y VALIENTE ROMERO, A. (Eds.) (2012). *La Pastora Coronada de Fray Isidoro de Sevilla*. Sevilla: Vitela; ROMÁN VILLALÓN, A. (2012). *La Divina Pastora en los escritos de Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*. Sevilla: Gestoso Comunicación.; MOREJÓN PAZOS, J. (Coord.) (2021). *Divina Pastora de Cantillana. Tres siglos de devoción*. Cantillana: Hermandad de Gloria del Santo Rosario; entre otros.

5. Quiles García apunta a que el primitivo lienzo de la Divina Pastora se puede relacionar estilísticamente con el pintor Cristóbal López, añadiendo que la atribución tradicional a Tóvar se puede deber realmente a una cuestión meramente historiográfica y al conocimiento de que esta representación sí fue una constante en su obra. Para un mayor conocimiento del pintor Tóvar es de preceptiva consulta QUILES GARCÍA, F. (2005). *Alonso Miguel de Tóvar (1678-1752)*. Sevilla: Servicio de archivos y publicaciones de la Diputación; BARRIO MOYA, J. L. (2000). "Alonso Miguel de Tóvar: un pintor onubense en el Madrid de Felipe V". *Aestuarium: revista de investigación*, (7). Huelva: Diputación Provincial, pp. 197-204; ROMÁN VILLALÓN, A. (coord.) (2019). *En la senda de Murillo: Tóvar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.

6. Hay versiones posteriores de este mismo grabado en cuya leyenda se identifica al personaje con el capuchino Fray Diego José de Cádiz y no con Fray Luis de Oviedo.

7. Para un mayor conocimiento del escultor, es de preceptiva consulta MARTÍN VERA, J. B. (2010). *El escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón. Vida y obra de un imaginero sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Bubok.

8. Al respecto de este tema, véase PÉREZ LÓPEZ, N. V. (2017). "La iconografía del Buen Pastor Niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana". *Laboratorio de Arte*, (29). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 311-328.

9. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). "Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora". *Baetica: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, (18). Málaga: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 38-39.



“De aquí se sigue, que si se pintase o se esculpiese otra alguna imagen, añadiéndole, o quitándole algo, que no sea como lo que llevamos referido, no se puede llamar Pastora, aunque más Pastora la vocean”<sup>10</sup>.

A pesar de ello, la propagación de su culto por gran parte de la Península y diversos territorios como Italia, Portugal e incluso Hispanoamérica, conllevó que con el paso del tiempo la representación de la Divina Pastora fuera variando, con el fin no solo de adaptarse a los nuevos gustos artísticos, sino también a las diversas tradiciones locales donde su culto acabó asentándose, así como a las diferentes aspiraciones personales de los propios comitentes de las obras<sup>11</sup>.

De este modo, no tardaron en surgir nuevas interpretaciones en las que se tendía a suprimir la imagen del arcángel, se llegó a representar a la Divina Pastora como hilandera, en ocasiones se le ataviaba con hábito carmelita, frecuentemente se acompañaba con la imagen del Niño Jesús e incluso se llegó a aparecer con la Sagrada Familia al completo, versión de la que se conserva un ejemplo en el monasterio de San José de Madres Carmelitas Descalzas de Caravaca de la Cruz [fig. 3]. Este lienzo del siglo XVIII, de grandes dimensiones y situado en la caja de la escalera principal del inmueble, representa a la Divina Pastora con el Divino Niño en su regazo acompañada de san José, san Joaquín y santa Ana, composición curiosamente cercana a la ejecutada por Francisco Salzillo en su escultura de la Sagrada Familia de la iglesia de San Miguel de Murcia<sup>12</sup>.

### **Aproximación al estandarte valenciano de la Divina Pastora del Pilar: una pieza singular**

Al poco de sacar a la calle el primitivo estandarte, Fray Isidoro y otros compañeros capuchinos como Fray Miguel de Zalamea, el mismo Fray Luis de Oviedo o el conocido beato Fray Diego José de Cádiz, se dedicaron a la difusión del culto pastoreño visitando primero la zona andaluza y paulatinamente otros lugares como Cataluña, Valencia y Murcia, sirviéndose para ello de sermones y las consabidas insignias pintadas. Con respecto al caso valenciano, se sabe de la fuerte presencia capuchina en el territorio desde finales del siglo XVI y que hacia 1755 ya existiría una cofradía dedicada a la Divina Pastora situada en el convento de la Sangre de Cristo de la ciudad del Túria<sup>13</sup>, incluso con anterioridad a la visita que efectuó Fray Diego José de Cádiz en el año 1786<sup>14</sup>.

Documentar el impacto de la advocación pastoreña también fue de interés para los capuchinos y algunos eruditos, por lo que empezaron a publicarse textos para contribuir a su mejor conocimiento y difusión, como fue el caso del fraile Joaquín de Berga quien, en sus *Meditaciones* escritas a finales del siglo XVIII, hablaba de la presencia de una imagen de la Divina Pastora en el convento capuchino de Valencia que era “el hechizo y blanco de los amores valencianos”<sup>15</sup>. Este mismo autor haría mención también a la presencia de frailes valencianos en territorio hispanoamericano:

“... Otro capuchino de Valencia llegó a la Habana con una Imagen pintada de la Divina Pastora; predicó con tal espíritu de este amoroso título, y quedaron las gentes tan aficionadas, que prosiguiendo su viaje el Capuchino, los Rdos. Padres Dominicos pusieron en su iglesia una Imagen de la Pastora María, donde es venerada de todos y á todos favorece con incomparables beneficios”<sup>16</sup>.

---

10. Dicho fragmento se encuentra en la obra *Vida de Fray Luis de Oviedo* escrita por Fray Isidoro de Sevilla, citado en *Ibidem*, p. 43.

11. PORRES BENAVIDES, J. (2017). “La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XXI, (33). Colombia: Instituto de investigaciones estéticas, p. 38.

12. Los profesores Agüera Ros y Belda Navarro coinciden en la vinculación existente entre la obra de Salzillo y el lienzo de la Sagrada Familia del pintor Manuel Sánchez de la Catedral de Murcia. BELDA NAVARRO, C. (1986). “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”. *Imafronte*, (2). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 101-132.

13. Al respecto de la comunidad capuchina en Valencia, véase CIURANA, J. V. (2003). *La Divina Pastora y la provincia capuchina de Valencia*. Valencia: El Propagador.

14. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V. (1978). “Predicación e inducción política en el siglo XVIII: fray Diego José de Cádiz”. *Hispania: Revista española de Historia*. Madrid: CSIC, pp. 71-120.

15. BERGA, J. (Ed. 1899). *La Divina Pastora o sea meditaciones a María santísima, madre y señora nuestra, cuidadosa pastora de las almas, para alcanzar su patrocinio en la vida, con una feliz santa muerte*. Lérida: Imp. Mariana, p. 32.

16. *Ibidem*, p. 33. Estas mismas palabras de Fray Joaquín las reproduce de manera casi exacta el propio Fray Isidoro en la página 523 de su escrito *La mejor Pastora Assumpta* de 1732.



Como es lógico, no tardaron en encargarse diferentes obras de pintura, escultura, cerámica<sup>17</sup> y las necesarias insignias para la magnificencia del culto a la Divina Pastora y su embellecimiento, destacando así el caso del estandarte pintado dedicado a esta advocación, que se encuentra en la actual parroquia valenciana del Pilar y de San Lorenzo -antes convento dominico de Nuestra Señora del Pilar-, ubicada en el histórico barrio del Pilar o *barri dels Velluters*, llamado así por la gran cantidad de telares activos que se encontraban en él.

Aunque los pormenores históricos de este estandarte todavía son desconocidos, no hay duda de que se trata de una de las piezas textiles más interesantes de su tipología, tanto por su calidad técnica como por los ricos elementos decorativos que la componen, haciendo de ella un verdadero marco arquitectónico tejido en cuyo centro se cobija una pintura donde se representa a la Divina Pastora con Niño, la variante iconográfica frecuente de la zona levantina<sup>18</sup>.

Por el tipo de ornamentación empleada en la pieza, esta se adscribe a los talleres valencianos y su ejecución se fecha a mediados del siglo XVIII, del mismo modo que por la estilización, gama cromática y precisión del dibujo, la pintura que lo preside ha sido atribuida en los últimos años al artista académico José Camarón Bonanat o Boronat (1731-1803), pintor segorbino nacido en una familia de artistas que trabajó variados géneros pictóricos, principalmente el religioso, paisajes y escenas lúdico-festivas<sup>19</sup>. Camarón fue coetáneo de los hermanos José e Ignacio Vergara y fue reconocido en el ámbito artístico por su prolífica producción, por su relación con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y por la importante repercusión que tuvieron sus dibujos, muchos de ellos utilizados en la realización de grabados<sup>20</sup>.

Con respecto a esta pintura [fig. 4], en ella aparece la Divina Pastora representada de medio cuerpo y ligeramente ladeado para contraponerse a la sutil inclinación del rostro, cuya mirada se dirige al espectador. Viste a la manera de pastora, con túnica roja de amplias mangas -lo que acentúa el volumen del personaje representado-, sobre ella la característica pelliza y, a su vez, un manto azul que recubre parte del cuerpo de la Virgen. Esta no aparece con el pelo oculto por un velo o manto como sí se da en el modelo generalizado por Tóvar, sino que se muestra suelto con las ondas cayendo libremente por los hombros, enfatizando así la esbeltez de su ovalado semblante.

No obstante, la imagen aparece cubierta por un sombrero de paja, el cual remarca la inclinación del rostro a través de la línea oblicua de su ala amplia. Al respecto de este complemento, no solo hace alusión a los característicos sombreros pastoriles que se utilizaban tradicionalmente en el trabajo de campo para protegerse del sol, sino que al incluir en su representación un ramillete de flores con el que se enriquece el objeto, también permite relacionarlo con los variados tocados femeninos que se pusieron de moda entre la sociedad aristócrata francesa del siglo XVIII, en la que las damas portaban con frecuencia sombreros de tipo *bergère*, muchas veces realizados en paja o caña, con el ala ancha y la copa baja y que solían aderezarse con flores, plumas o lazos.

Por su parte, la inclusión de pendientes engalana a la Virgen y la aleja de su imagen como mujer campesina al uso, con el fin de remarcar su condición divina de Madre del Buen Pastor. La representación de la Divina Pastora, en la que conviven elementos mundanos y celestiales, está estrechamente vinculada a la estética bucólica y pintoresca adoptada en los círculos corte-

---

17. Interesante resulta que la representación en cerámica de la advocación pastoreña no se desarrollara primero en la zona andaluza, sino en la valenciana. Al respecto de este tema se habla en LÓPEZ HERNÁNDEZ, L. M. (2019). "Los modelos pastoreños de Tóvar en la cerámica vidriada". En ROMÁN VILLALÓN, A. (coord.). *En la senda...* ob. cit. pp. 137-139.

18. BENITO DOMENECH, F. (Com.) (1998). "La Divina Pastora". *II Areas expositivas y análisis de obras* [cat. expo]. Valencia: Fundación la Luz de las Imágenes, pp. 266-267.

19. Al respecto de este pintor puede consultarse RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. (1999). *Camarón: grabados y dibujos*. [cat. expo]. Valencia: Fundación Bancaja; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. (2003). "Un pintor de Segorbe: José Camarón Bonanat". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, (79-1). Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 347-402.

20. MARTÍ PALAU, A. (2016). *La colección de Miguel Martí Esteve. Dibujos valencianos del siglo XVII al XIX* [cat. expo]. Valencia: Palau Antiquitats, p. 17.



sanos del siglo XVIII<sup>21</sup>, en los que nobles y aristócratas aprovechaban sus momentos de recreo y esparcimiento para ataviarse con elementos de índole palaciega -buenos tejidos o joyas-, y los entremezclaban con aditamentos netamente pastoriles -pellizas, zurroneos, sombreros de labriego, cayados, alforjas-, debido principalmente a “el divertimento que proporciona al aristócrata asumir efímeramente una condición social inferior, por el simple hecho de vestir un traje similar por puro afán lúdico”<sup>22</sup>.

De este modo, el noble se evadía momentáneamente de su cotidianeidad, imitando esa categoría social inferior y ficticia mientras evocaban la vida agraria como ejemplo claro del *Locus Amoenus*, de esa vida idílica y sencilla a la que se pretendía aspirar, pero por medio del divertimento, dejando patente su verdadera naturaleza cortesana al añadir a su disfraz campestre elementos más lujosos. Así, la sencillez, bondad y modestia del campesino al que pretendían asemejarse, son cualidades que se presuponen inherentes en la Virgen María, de modo que la traslación del modelo rústico a su figura no supuso problemas para una sociedad cada vez más acostumbrada a convivir con estos temas.

Volviendo con la pintura, la Virgen aparece empuñando un bastón curvo con la mano izquierda mientras sitúa la derecha atrayendo a un cordero para sí. Con ello, no solo se remarca su condición de pastora, sino que al portar el cayado se reafirma como efigie de autoridad, como conductora de ese “rebaño” de almas que necesitan de un pastor que las guíe y proteja. A ello se le suma la inclusión en la escena del Niño Jesús quien, sentado en el regazo de su madre y ataviado también como pastor, dedica su atención a ese mismo cordero, al que ofrece una rosa como símbolo de cada uno de los Ave María del rezo del Rosario, también frecuentes en esta iconografía. El hecho de representar al Divino Niño interactuando con la oveja y no con su madre remarca la actitud vigilante de esta, modelo visto en otras obras de la zona levantina, como la escultura de la Divina Pastora de Barx, la desaparecida imagen del convento capuchino de Jérica o el ejemplar también perdido que hizo Francisco Salzillo para la antigua iglesia de San Pedro de Lorca.

En la pintura del estandarte y conforme a la estética propia de la época académica, su autor prescinde de elementos que puedan sobrecargar la escena, por lo que decide suprimir al arcángel San Miguel y a los ángeles que portan la corona de la Virgen, sustituyendo estos últimos por un par de cabezas de serafines. La imagen queda enmarcada por un fondo sencillo, apenas perceptible e intuido tan solo a la izquierda por la presencia de un árbol, el único elemento que permite al espectador imaginar el resto del entorno del lugar y ubicar mentalmente a la Pastora en su tradicional espacio bucólico.

Si bien se desconoce hasta el momento algún documento que acredite la autoría de la obra, las coincidencias estilísticas con José Camarón son notorias incluso en la concepción de ese escueto fondo como elemento secundario, usual en la obra de este artista<sup>23</sup>. La temática pastoril también será en él una constante y la iconografía de la Divina Pastora no le sería extraña, sabiendo por Marcos Antonio de Orellana que para el convento capuchino de Valencia realizaría una pintura con esta representación<sup>24</sup>. Como complemento a esto, se pueden citar dos grabados que partieron de dibujos realizados por Camarón y que se pueden relacionar con la estética de la pintura del estandarte: el de *La Divina Pastora de las Almas* a la manera de Virgen Niña de la Real

---

21. Al respecto de este asunto es interesante leer SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). “Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora”. *Bética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, (18). Málaga: Facultad de Filosofía y Letras, pp.38-39 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2004). “Arcadia cortesana y casticismo bucólico en una imagen barroca: la divina pastora”. *IX Curso de verano El franciscanismo en Andalucía. Los Capuchinos y la Divina Pastora, 2003*. Córdoba: Asociación hispánica de Estudios Franciscanos, pp. 157-181.

22. *Ibidem*, p. 45.

23. Al hablar de las escenas de género en Camarón, Rodríguez Culebras dice que “...lo apunta tan solo con algunos detalles claros haciendo que el resto se pierda y confunda casi, indicado mediante unos cuantos trazos; de esta forma convierte sus paisajes en puro escenario de las figuras, destacando exclusivamente aquellos elementos que centran y sitúan la escena...”. RODRÍGUEZ, CULEBRAS, R. (1975). “Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón”. *Millars: Geografía - Historia. Revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana*, vol. II., p. 183 y ss.

24. ORELLANA, M. (1930). *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición Xavier de Salas, p. 401.



Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid [fig. 5] y el de *Yo soy camino, verdad y vida*, perteneciente a un devocionario<sup>25</sup>.

No obstante, la importancia de este estandarte valenciano no solo reside en su pintura, sino también en el marco textil que la envuelve. Este se articula por medio de un dibujo arquitectónico estructurado como un retablo de calle única. En el centro, la pintura queda rodeada por una moldura mixtilínea y, a cada lado, se representan dos imágenes: el profeta Moisés a la izquierda -con las tablas de la Ley- y el rey David a la derecha -con corona y arpa-. Estos personajes propios del Antiguo Testamento podrían ser relacionables con la Divina Pastora tanto por su oficio común de pastores como por ser considerados conductores y protectores de su pueblo.

El entablamento, decorado con formas adoseladas, descansa sobre unos elementos semejantes a estípites, aunque formados por rocallas y, sobre la cornisa, dos ángeles músicos sentados acompañan el ático desarrollado con molduras, en el que aparece la imagen de Dios Padre cerrando el conjunto. Por su parte, en el cuerpo bajo del estandarte se pierde el sentido arquitectónico del dibujo y en él aparecen formas rocallosas junto a la imagen central del arcángel san Miguel y un pequeño cordero a su lado, representación común en la iconografía pastoreña.

Este marco textil tiene un claro sentido monumental, en el que la apariencia del tejido juega con la visión del espectador por medio de las tramas de diferentes colores claros y oscuros, lo que da forma y volumen a las molduras representadas. De este modo, los diferentes tonos de un mismo color, como por ejemplo el azul, permiten representar los avances y retrocesos de los elementos y los contrastes de luces y sombras generados al querer representar la tridimensionalidad que esta pieza demanda, al asemejarse a un retablo fingido. Así, el resultado obtenido demuestra la capacidad técnica alcanzada por su artista, al simular perspectiva en un tejido limitado a las dos dimensiones.

A su vez, resulta interesante la inclusión de la rocalla en el estandarte pues, no solo se usa aquí como un elemento meramente decorativo, sino que se concibe como protagonista al situarse coronando esos estípites, es decir, justo en el lugar donde debería estar representado un capitel, por lo que adquiere la función de soporte que este último debería haber tenido. En este sentido, sus formas arriñonadas y recortadas le otorgan mayor movimiento al diseño pero, a su vez, provocan una sensación de cierta inestabilidad y desdibujan los límites entre arquitectura y rocalla, aspecto que recuerda al uso que el artista francés Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750)<sup>26</sup> hacía de este ornato típicamente rococó en su tratado *Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier* [fig. 6].

La apariencia tridimensional de la obra se completa con el desarrollo del reverso del estandarte, ya que su autor no se limitó a dejarlo liso, sino que sigue el esquema arquitectónico dispuesto en el anverso, pero queriendo emular en cierto sentido una verdadera parte trasera, pues como se observa en la obra, los angelitos músicos que aparecían en las cornisas se muestran aquí de espaldas, dejando que el espectador pueda ver sus alas.

En el centro de la composición de este reverso se sitúa la M de María con tipografía rocallasca y se incluye la media luna y la corona. A los lados, otros dos elementos pueden dar sentido al mensaje del estandarte: a la izquierda se representa el Arca de Noé con la paloma de la Paz y a la derecha, un ave surge de una especie de sepulcro abierto o altar. Si bien la alusión a Noé podría responder a la idea de considerar a este personaje como el pastor de aquellos animales que debió salvar durante el Diluvio Universal, la interpretación de la cartela de la derecha todavía no es clara, aunque no hay duda de que guarda relación con el tema pastoril al que se viene aludiendo y que se sirve de personajes del Antiguo Testamento para reafirmarse en él. Por su parte, cierran la composición una serie de edificios en la parcela inferior, quizá representando la ciudad de Valencia.

Al abandonar la forma de un simpecado tradicional, la apariencia de retablo se hace más evidente en el diseño de este estandarte. Si bien se conoce algún caso conservado de retablo

---

25. Este grabado puede verse en MONTROYA BELEÑA, S. (1999). "Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón". Archivo de Arte Valenciano, (80). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 67.

26. FHURING, P. (1999). *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococo (1695-1750)*. Vol I-II. Torino: Allemandi.



bordado, como el del obispo Pedro de Montoya del siglo XV, hoy ubicado en el Art Institute of Chicago, este tipo de tejidos surgirían por la necesidad de trasladar retablos de un lado a otro con mayor comodidad y no con la idea de ser seña de identidad a la que sí pertenece el estandarte valenciano de la Divina Pastora. De hecho, no es tan común que se hayan conservado estandartes con un sentido arquitectónico, pudiendo nombrar aquí el caso del simpecado de gala de la Virgen de Rocamador, del siglo XVIII, que tan solo desarrolla un discreto entablamento sobre el que descansa una cornisa partida.

Aunque por el momento no hay un dibujo u obra que se relacione de manera estrecha con el diseño de este estandarte valenciano, sí se pueden enumerar aquí ejemplos que coinciden en cronología y mantienen elementos análogos, como pueden ser: el desarrollo de los marcos de rocalla que aparecen en los paneles de azulejería del patio de la casa natalicia de San Vicente Ferrer en Valencia; el retablo del Bautismo de Cristo de la concatedral de San Nicolás de Alicante, cuya carpintería con la estructura de medallones laterales, cornisas sobresalientes y ático recuerda al reverso del estandarte; la disposición de los trozos de entablamento en relieve que decoran las ventanas laterales del imafrente de la Catedral de Murcia, con la misma forma y perspectiva que tiene el entablamento de la pieza textil o incluso el esquema arquitectónico de la pintura en perspectiva del coro bajo de la iglesia de la Divina Pastora de Segirpe (Brasil).

El diseño del estandarte, salpicado de pequeños puntos que emulan piedras preciosas, es un claro ejemplo de la riqueza que alcanzó la manufactura textil valenciana durante el siglo XVIII, industria que tuvo tal importancia en el circuito económico del territorio que no solo recibió protección por parte de la Monarquía, sino que se quiso elevar a una categoría superior dentro de las Bellas Artes por medio de la creación de la Sala de Flores y Ornatos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1778, contribuyendo a la mejora en la ejecución de modelos que iban a ser traspasados a la tela. Con esta acción, se permitía que los artistas se especializaran de manera oficial en este género tan demandado por la industria sedera y se les reconociera como artistas académicos, acercando su condición a las Nobles Artes y alejándose de las artes consideradas artesanía<sup>27</sup>.

A modo de conclusión, este “emblema parlante” de la Divina Pastora todavía posee varias incógnitas que deben ser resueltas, pero lo que sí se puede decir es que se constituye como uno de los mejores ejemplos textiles valencianos en los que arquitectura, pintura y seda conviven en una misma pieza, ofreciendo un diseño cercano a las formas de un retablo y un repertorio iconográfico que reafirma a la Virgen María en su condición de Pastora perpetua de Almas. Así, este tejido se convierte en una suerte de altar itinerante pero sin perder su función de insignia representativa original.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BARRIO MOYA, J. L. (2000). “Alonso Miguel de Tóvar: un pintor onubense en el Madrid de Felipe V”. *Aestuarium: revista de investigación*, (7). Huelva: Diputación Provincial, pp. 197-204.
- BELDA NAVARRO, C. (1986). “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”. *Imafrente*, (2). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 101-132.
- BENITO DOMENECH, F. (Com.) (1998). “La Divina Pastora”. *II Áreas expositivas y análisis de obras* [cat. expo]. Valencia: Fundación la Luz de las Imágenes, pp. 266-267.
- BERGA, J. (Ed. 1899). *La Divina Pastora o sea meditaciones a María santísima, madre y señora nuestra, cuidadosa pastora de las almas, para alcanzar su patrocinio en la vida, con una feliz santa muerte*. Lérida: Imp. Mariana.
- CIURANA, J. V. (2003). *La Divina Pastora y la provincia capuchina de Valencia*. Valencia: El Programador.
- DE LA CAMPA, R. (2005). “La génesis de la advocación mariana de la divina pastora en su contexto sociohistórico”. En PANIAGUA PÉREZ, J. (coord.). *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*. León: Universidad de León, pp. 607-624.
- FHURING, P. (1999). *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococo (1695-1750)*. Vol I-II. Torino: Allemandi.
- GALBARRO GARCÍA, J. y VALIENTE ROMERO, A. (Eds.) (2012). *La Pastora Coronada de Fray Isidoro de Sevilla*. Sevilla: Vitela.

---

27. Al respecto de este tema, se recomienda la lectura de la reciente publicación GONZÁLEZ TORNEL, P. (Dir.) (2022). *Disseny, seda i flors* [cat. expo.]. Valencia: Generalitat Valenciana.



- GONZÁLEZ TORNEL, P. (Dir.) (2022). *Disseny, seda i flors* [cat. expo.]. Valencia: Generalitat Valenciana.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V. (1978). “Predicación e inducción política en el siglo XVIII: fray Diego José de Cádiz”. *Hispania: Revista española de Historia*. Madrid: CSIC, pp. 71-120.
- MARTÍN VERA, Juan Bautista. *El escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón. Vida y obra de un imaginero sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Bubok, 2010.
- MARTÍ PALAU, A. (2016). *La colección de Miguel Martí Esteve. Dibujos valencianos del siglo XVII al XIX* [cat. expo.]. Valencia: Palau Antiquitats.
- MONTOYA BELEÑA, S. (1999). “Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón”. *Archivo de Arte Valenciano*, (80). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 62-71.
- MOREJÓN PAZOS, J. (Coord.) (2021). *Divina Pastora de Cantillana. Tres siglos de devoción*. Cantillana: Hermandad de Gloria del Santo Rosario.
- PÉREZ LÓPEZ, N. V. (2017). “La iconografía del Buen Pastor Niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana”. *Laboratorio de Arte*, (29). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 311-328.
- ORELLANA, M. (1930). *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición Xavier de Salas.
- PORRES BENAVIDES, J. (2017). “La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XXI, (33). Colombia: Instituto de investigaciones estéticas, pp. 37-59.
- QUESADA SANZ, F. (2007). “En torno al origen de las enseñas militares en la Antigüedad”. *MARQ. arqueología y museos*, (2). Alicante: Museo Arqueológico de Alicante, pp. 83-98.
- QUILES GARCÍA, F. (2005). *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla: Servicio de archivos y publicaciones de la Diputación;
- RODRÍGUEZ, CULEBRAS, R. (1975). “Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón”. *Millars: Geografía - Historia. Revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana*, vol. II, pp. 179-192.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. (1999). *Camarón: grabados y dibujos*. [cat. expo.]. Valencia: Fundación Bancaja;
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. (2003). “Un pintor de Segorbe: José Camarón Bonanat”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, (79-1). Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 347-402.
- ROMÁN VILLALÓN, A. (2012). *La Divina Pastora en los escritos de Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*. Sevilla: Gestoso Comunicación.
- ROMÁN VILLALÓN, A. (coord.) (2019). *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). “Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora”. *Baetica: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, (18). Málaga: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 37-62.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2004). “Arcadia cortesana y casticismo bucólico en una imagen barroca: la divina pastora”. *IX Curso de verano El franciscanismo en Andalucía. Los Capuchinos y la Divina Pastora, 2003*. Córdoba: Asociación hispánica de Estudios Franciscanos, pp. 157-181.



Fig. 1: *Divina Pastora*, taller de Alonso Miguel de Tovar (h. 1720). Col. Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 2: *El Buen Pastor*, Bartolomé Esteban Murillo (h.1660). Museo Nacional del Prado. Fotografía: Antonio Passaporte. Archivo Loty, Fototeca IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.





Fig. 3: Divina Pastora con la Sagrada Familia, desconocido (siglo XVIII). Monasterio de San José de Madres Carmelitas Descalzas de Caravaca de la Cruz. Fotografía: Marina Belso.



Fig. 4: Estandarte de la Divina Pastora, taller valenciano (siglo XVIII). Iglesia del Pilar de Valencia. Fotografía: IVCRI.



Fig. 5: *Divina Pastora de las Almas*, Manuel Peleguer (grabador) y José Camarón (dibujante) (siglo XIX). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Col. Antonio Correa.



Fig. 6: Portada de *Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier peintre sculpteur architecte & dessinateur de la chambre et cabinet du roy*, Juste-Aurèle Meissonnier (siglo XVIII). Institut National d'histoire de l'art de Paris.



# Estandartes en la huerta murciana, una problemática de estudio

Joaquín Bernal Ganga

*En la actualidad, pocas ocasiones podremos contemplar un cortejo sin un estandarte que abra marcha o anuncie la llegada de cada uno de nuestros tronos e imágenes, algo extrapolable, por supuesto, a las pedanías de nuestra huerta y cuyo patrimonio cofrade pocas veces se ha estudiado.*

*Nowadays, we can rarely contemplate a procession without a banner that opens the march or announces the arrival of each of the scenes represented and images. This can be extrapolated, of course, to the districts set in the orchards, whose brotherhood heritage has rarely been studied.*

Dentro del panorama cofrade de la huerta murciana, no serán pocas las poblaciones que gocen de una particular Semana Santa, así como el rico calendario de glorias que estas localidades nos ofrecerán, siendo estas últimas, las glorias, las que atesoren, en gran medida, las piezas textiles de mayor calidad e interés para los cofrades.

Es necesario exponer la gran problemática que es el estudio de los estandartes en el entorno de las cofradías de la huerta, ya que la gran mayoría de casos no van a quedar reflejados en documentación alguna y la gran mayoría de catalogaciones de las piezas históricas tendremos que enfocarlas como teorías basadas en testimonios que han pasado de generación en generación. Teniendo este aspecto claro, podremos dividir las piezas en dos grandes grupos, como piezas clásicas o como piezas de nueva creación.

El primero de los grupos podemos centrarlo en aquellas piezas que por su valor histórico y artístico van a destacar especialmente, como pueden ser los estandartes de la Virgen de Loreto de Algezares fechado en torno a 1926 o los casos de las Hijas de María de Alberca de las Torres en 1929 y Alquerías en la misma década. El estandarte lauretano de Algezares se ha venido adjudicando a los obradores de Casa Lucas, si bien se convierte en uno de los más interesantes, no solo por su antigüedad, sino por la riqueza del dibujo ornamental, así como la presencia de una pintura que reproduce a la imagen perdida en la Guerra Civil.

Por otra parte, en Alberca de las Torres encontraremos el estandarte de la Virgen del Rosario realizado por el famoso y prestigioso taller de la Señorita Fontes, aquel que se encontraba en Javalí Viejo y de las que salieron, quizás, las piezas más importantes en la huerta del pasado siglo, ya que pese a la industrialización y repetición de los modelos, las piezas se realizaban a mano, pudiendo encontrar casos similares al estandarte alberqueño de 1945 en Puebla de Soro -en desuso- y en la parroquial del Carmen de Murcia. De este taller de las Fontes, encontraríamos también los estandartes en Javalí Viejo el de la Inmaculada y de la Soledad, a la que también acabaría realizándole el manto. Adjudicables y no datados, podrían ser también los estandartes de la patrona de El Esparragal, la Virgen de los Ángeles, o el estandarte de la Virgen de la Encarnación, patrona de Churra.

Las manufacturas madrileñas también tendrán una fuerte presencia en la huerta, destacando el antiguo estandarte de la Virgen del Carmen de Beniján siendo obra de talleres madrileños de principios del siglo XX, con un bordado ricamente ornamentado en diversa variedad de hilos de oro y especialmente un rico tratamiento en sedas que hacen de este estandarte uno de los mayores y más importantes ejemplares de la huerta murciana. Será la cabeza de grupo de aquellos estandartes madrileños que actualmente siguen llegando a las diferentes localidades, especialmente desde el obrador de Belloso con obras como la de la Oliva de Alquerías, la Purísima de El Palmar o la Virgen del Rosario de Puente Tocinos. Quizás de factura madrileña fuese también en origen el estandarte de la Virgen de la Encarnación de La Raya, si bien, el bordado y su diseño se encuentra muy alterado.



Desde el taller de la Familia Pinar de la Ribera de Molina también saldrían excelentes ejemplares del bordado, especialmente en aquellas piezas de postguerra en las que había que reponer una cantidad ingente de piezas perdidas. De este taller destacó especialmente la riqueza de la ornamentación vegetal de sus diseños y, al igual que Fontes y Lucas, fueron prácticamente producidos en serie, pero a mano. Algunos de los ejemplos que podemos conocer de este taller en la huerta de Murcia será el de las Hijas de María de Churra, el de la Cofradía del Cristo del Consuelo de Guadalupe de Maciascoque, o los pertenecientes al Nazareno, San Juan y la Virgen del Paso de La Ñora y alguno de los pertenecientes a la Semana Santa de la Raya y a la de Beniaján.

Por otra parte, Casa Lucas, por todos conocidos por sus obras para las cofradías de la capital realizaría igualmente una importante producción de estandartes, si bien, en la huerta tendremos escasos ejemplos como el de la Virgen de los Dolores de Los Dolores o el de San Joaquín y Santa Ana de Rincón de Seca, debido, suponemos, a que las parroquias se centralizaron en ornamentos litúrgicos y destinaron los encargos de estandartes a otras casas de bordado ya mencionadas.

Desde Lorca y Cartagena nos llegarían también dos magníficos ejemplos que destacan dentro del entorno cofrade de la huerta, como son el de la Virgen de los Dolores de Aljucer, cuyo diseño podríamos encajar dentro de la producción artística del lorquino Emiliano Rojo, uno de los diseñadores más importantes de bordado lorquino y director artístico del Paso Azul, encontrándose realizado en oro y sedas según la costumbre local y que tiene un estandarte gemelo dentro del ajuar procesional de la Virgen de las Huertas de Lorca. En el caso cartagenero encontraremos el estandarte de la patrona de Cabezo de Torres, la Virgen de las Lágrimas en sedas y oro, realizado por Consuelo Escámez, que también realizaría el manto de la efigie patronal.

Finalmente, encontraremos otros talleres más actuales que siguen trabajando según métodos tradicionales, con ejemplos como el de Fina Miralles, con estandartes como el de la Virgen de la Huerta de Los Ramos y otros tantos para cofradías penitenciales de la huerta, así como el recientemente estrenado estandarte de la Virgen de los Remedios del Rincón de Benicornia, realizado por el murciano taller de Virgen de los Reyes, regentado por José Rubio, cuya labor es conocida también en la capital.

También debemos destacar la ingente cantidad de producciones industriales o de bordado a máquina que podemos encontrar por el entorno de la huerta, siendo, por desgracia y artísticamente hablando, las que sean más prodigas en estas localidades, ofreciendo una realidad de que muchas veces los recursos llevarán a las corporaciones penitenciales y de gloria a caer en manos de la producción en serie en vez de la artesanía a mano o tradicional.









# Los tejidos históricos como Bienes Culturales y un decálogo de buenas prácticas para la conservación de los mismos

Pablo José Portillo Pérez y Pablo Pérez Díaz  
CYRTA. Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos

*A lo largo de la historia, los tejidos han tenido una gran importancia. En España, la industria del lujo se vio favorecida por la protección de distintos monarcas que impulsaron las manufacturas de las que salieron las piezas que hoy forman parte de nuestro Patrimonio Cultural. En el ámbito religioso, los tejidos tienen un especial protagonismo, con usos muy específicos y cargados de riqueza material y simbólica.*

*Throughout history, textiles have achieved a great significance. In Spain, luxury goods industry was favoured by the protection of different monarchs who promoted the manufacture of pieces that are now part of our Cultural Heritage. In the religious field, textiles have a special role, with very specific uses and loaded with material and symbolic richness.*

## Introducción

Desde tiempos remotos, las personas han tenido la necesidad de cubrir sus cuerpos con tejidos con el fin de protegerse de las inclemencias meteorológicas. Además, poco a poco, los materiales empleados en su ejecución sirvieron como símbolo distintivo de clases, surgiendo la industria del lujo, hecho que se vio favorecido, también, con la protección de los monarcas a diversos oficios relacionados con el gremio textil.

Así mismo, y dado el carácter simbólico de estos ricos materiales como son la seda, la plata o el oro, de igual forma que se decoraban las prendas civiles también lo hacían aquellas destinadas al ornato de los cultos religiosos. Esto lo confirman los diversos restos de estos materiales hallados en yacimientos arqueológicos<sup>1</sup>, así como numerosas prendas, que han perdurado en el paso del tiempo, y que nos aportan una valiosa información, por ejemplo, en torno a la economía o el comercio del momento<sup>2</sup>.

Hechos como estos resultan de gran interés, pues las referidas prendas se han convertido en testigos materiales del momento en que se confeccionaron, atesorando numerosos valores intrínsecos que, sin duda, quienes tenemos la responsabilidad de conservar y restaurar el Patrimonio Cultural, debemos preservar de forma íntegra ya que, de no ser así, se estará contribuyendo a la destrucción de obras de arte de incalculable valor.

Dentro de esos valores intrínsecos, por ejemplo, encontramos aquellos relacionados con la obtención de materias primas, los procesos tecnológicos de manufactura o los sistemas de organización y trabajo de los gremios encargados de estas tareas<sup>3</sup>. Afortunadamente, gracias a los

---

1. Ana Cabrera Lafuente apunta que las pruebas arqueológicas de este tipo de aplicaciones en el mundo prerromano se hallan en la tumba de Filipo de Macedonia así como en el ajuar de la Casa del Obispo de Cádiz, del último tercio del s. VII a. C. CABRERA LA-FUENTE, A., "Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición" en Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español nº5, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005: pp.5-19.

2. NAVARRO ESPINACH, G., "Textiles in the crown of Aragon: "Production, Commerce, Consumption" en OWEN CROCKER, G., BARRIGÓN, M., y SEQUEIRA, J., Textiles of medieval Iberia. Cloth and clothing in a multi-cultural context. Woodbridge, The Boydell Press, 2022: p.100.

3. Ana Roquero, experta en tintes históricos, apunta una completa relación de aspectos científicos y humanísticos vinculados a la tintorería, que entendemos son extrapolables al resto de materias primas y procesos de manufacturas. Dentro del plano ecologista señala la relación entre el hombre y el medio físico. Dentro de los aspectos científicos y tecnológicos destacan los conocimientos en botánica, zoología, agricultura y domesticación o física y química. Igualmente, en el plano de las humanidades, aborda el aspecto antropológico, psicológico y semántico, lingüístico, histórico, político o social. Véase: ROQUERO CAPARROS, A., "Aproximación a los tintes históricos: Documentación sobre el color en los tejidos antiguos" en El Grupo Español del IIC, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (Eds.), Madrid, 2003: pp. 29-43.



documentos conservados, podemos conocer la importancia que tuvieron los mismos; Es el caso, por ejemplo, del gremio de los Velluters o tejedores de terciopelo de Valencia, cuya importancia llegó a ser tal que el propio Fernando el Católico firmó el 13 de octubre de 1479 un privilegio por el que elevaba su oficio a Arte.<sup>4</sup> Muy reseñables nos resultan, también, los casos de Jacobo Van der Goten, maestro tapicero de Bruselas, al cual las autoridades de su país encarcelaron durante nueve meses en el castillo de Amberes, acusado de traición, al conocer su decisión de trasladarse a Madrid para dirigir la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara<sup>5</sup>. O los privilegios que los Borbones concedieron a los trabajadores franceses que se desplazaron hasta Talavera con el fin de trabajar, bajo las directrices de Juan Ruliére, en la Real Fábrica de Tejidos de oro y plata de Talavera de la Reina<sup>6</sup>.

Esto, sin duda, es un fiel reflejo no sólo de la importancia que tuvieron las manufacturas textiles sino del valor que poseían los propios maestros, pues eran quienes atesoraban los conocimientos necesarios para el buen funcionamiento de esta industria del lujo.

Dentro del panorama religioso, además de los ornamentos destinados a la liturgia católica, encontramos también prendas destinadas al ornato de las imágenes, así como enseñas o palios, teniendo especial protagonismo los estandartes corporativos [Fig.1].

Para estas piezas, desde tiempos históricos, se emplearon ricos tejidos de sedas labradas, terciopelos, brocados o rasos que, en muchas ocasiones, se decoraban mediante la aplicación de elementos bordados que enriquecían su apariencia, trabajos estos realizados por afamados maestros y maestras bordadoras; Es el caso, por ejemplo, de la mallorquina Rosa Gilart, quien llegó a ser bordadora de cámara de la reina Isabel II ,por Real Orden de 2 de Junio de 1847, y trabajó junto a sus hermanas en el bordado de numerosas piezas, entre ellas varios estandartes que aún se conservan. Dentro de esta tipología de piezas se puede mencionar el valioso “sudario” de la Cofradía del Prendimiento de Cartagena, bordado en 1930 en los talleres del Asilo de San Miguel, de la misma ciudad [Fig.2].

Precisamente en Mallorca existe una interesante tradición en torno al uso de unos estandartes pintados, conocidos como “Vexil-les”, en los cuales se representan numerosos elementos iconográficos relacionados con la Pasión [Fig. 3].

Sin embargo, el escaso interés que el patrimonio textil ha despertado entre la mayoría de los estudiosos de la historia del arte, por estar relegado a la desafortunada categoría de “arte menor”, ha mermado, en muchos casos, la consideración que deben tener como disciplina fundamental dentro del Patrimonio Cultural.

Conscientes de ello, desde los inicios de CYRTA, como responsables de la conservación y restauración de los tejidos históricos, nos vimos en la necesidad y compromiso de divulgar y concienciar en torno a la verdadera importancia que tienen estas obras, argumentando la necesidad de conservarlas de la mejor forma y, por supuesto, siempre por personas cualificadas.

Esta consideración de los tejidos como obras de arte, implicaba, intrínsecamente que a la hora de plantear tratamientos de conservación y restauración se tengan en cuenta los criterios internacionales que rigen nuestra profesión y que, grosso modo, recogen las distintas Cartas de Restauración, editadas por museos y diversas instituciones internacionales encargadas en salvar el Patrimonio Cultural.

En nuestro caso, a la hora de realizar un tratamiento de conservación y restauración tenemos en cuenta los siguientes criterios de conservación, que son los que rigen cualquier intervención sobre el Patrimonio Cultural: respeto por el original, legibilidad de las intervenciones realizadas, estabilidad y reversibilidad, así como mínima intervención [fig.4].

---

4. NAVARRO ESPINACH, G, Art de velluters. El privilegio de Fernando el Católico. Valencia 15 de octubre de 1479. Valencia, Colegio Mayor de Arte de la Seda, 2017, pp. 31-41.

5. <https://dbe.rah.es/biografias/23943/jacobo-vandergoten-peeters> (20/11/2023)

6. Además de sustanciosos emolumentos, la corona concedió dispenses personales para que estos individuos tuviesen libertad de religión y no pudieran ser considerados herejes ni juzgados por la inquisición. Véase PEÑALVER RAMOS, L. FCO., La real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina, Exmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2000: p.63.



## DECÁLOGO DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LA CONSERVACIÓN DE PIEZAS TEXTILES.

Del amplio y diverso Patrimonio que atesora una entidad, ya sea civil o religiosa, es preciso recordar que el Patrimonio textil es, por sus materiales y técnicas, el más frágil de todos ellos. Sin embargo, quizás por haber sido considerado como arte menor a lo largo de la historia, a pesar de que, como se ha comentado al principio, la producción textil se llegó a elevar a Arte, es el campo del Patrimonio que suele tenerse más descuidado.

El hecho de que los tejidos no tengan un carácter devocional, ayuda a que se relegue, en cierta forma, a una categoría menor dentro de una cofradía. Sin embargo, dentro las corporaciones, se tiene el anhelo de buscar la excelencia tanto en el ornamento de las imágenes titulares como en la formación del cortejo procesional.

Hay que tener en cuenta que el Patrimonio textil se ve afectado no solo por causas de deterioro intrínsecas, derivadas del propio envejecimiento natural de sus materiales constitutivos, sino también a causas extrínsecas como la manipulación, almacenaje o exposición, además de la funcionalidad específica que tienen. A todo esto, se le une que el ajuar textil suele ser bastante numeroso, contando con un espacio reducido para su exposición o almacenaje y también con la carencia de personal especializado en su mantenimiento. Es en este aspecto donde hay que tener conciencia de que, si se siguen ciertos parámetros y unas pautas específicas de conservación preventiva, se puede prevenir el deterioro de las piezas, lo que se traduciría en una mayor perdurabilidad de estas y (su preservación) en condiciones más favorables.

Por todo ello, a modo de decálogo, se plantean una serie de cuestiones y pautas que deberían tenerse en cuenta para la correcta conservación preventiva y exposición de piezas textiles. Estas pautas se pueden englobar dentro de tres grupos fundamentales (almacenaje, exposición y uso/manipulación) compartiendo ciertos aspectos entre ellas, como por ejemplo las condiciones medioambientales.

1. A la hora de exponer y almacenar piezas textiles es fundamental tener en cuenta **las condiciones climáticas y ambientales**, ya que son unas de las causas de deterioro más habituales. Por este motivo, es aconsejable que, tanto almacenaje como lugar de exposición, sea un sitio adecuado a las necesidades específicas, limpio y ordenado, con unos parámetros básicos de humedad y temperatura que se mantengan estables, sin fluctuaciones bruscas que dañen las fibras textiles.
2. **La temperatura** y la humedad son dos factores que están relacionados, ya que los cambios de una afectan a la otra. Los parámetros generales de temperatura se establecen entre 18°C - 20° C, ya que, si fuese más elevada, podría verse favorecida la aparición de agentes biológicos(microrganismos) así como daños estructurales de las fibras.
3. **La humedad** no debe superar el 60% -65%. Es importante controlar la humedad debido a la higroscopicidad de las fibras textiles, es decir, la capacidad que tienen de absorber y eliminar humedad. Estos movimientos hacen que las fibras se dilaten y fatiguen, causando por tanto debilitamiento en el tejido. Si el porcentaje de humedad es muy bajo, la fibra se resaca y se vuelve más quebradiza.
4. Otro de los aspectos fundamentales a controlar es **la luz** a la que se exponen los tejidos, ya sea de un foco natural o artificial. Si hablamos de almacenaje, lo ideal es la ausencia de luz para así proteger del daño que esta hace sobre el tejido, como la fotooxidación, que es un deterioro de carácter irreversible, que hace que las fibras textiles pierdan su color. Por este motivo, si se habla de exposición, se recomienda que la luz no supere los 50 luxes. También es fundamental que las fuentes de luz sean tipo LED, ya que no radian IR ni aportan calor. Además, en caso de tratarse de una vitrina, la fuente lumínica debería colocarse fuera de la misma y no a poca distancia del tejido a iluminar.
5. Tanto en la zona de almacenaje como en las vitrinas expositivas es primordial que haya una correcta **ventilación**, ya que con ella se favorece la no condensación de vapor, que a su vez favorecería el aumento de humedad relativa.
6. A la hora de exponer y almacenar una pieza textil, hay que tener en cuenta sus **dimensiones y características**, pero siempre que sea posible es recomendable optar por un sistema plano,



que evite la generación de tensiones en ciertos puntos. Es importante que los materiales utilizados sean estables, que no emanen ácidos que puedan afectar a las fibras textiles. Además, es recomendable el uso de fundas o tejidos que protejan las piezas del polvo. También se debe evitar superponer piezas, pero, en caso de no ser posible por falta de espacio o acondicionamiento, hay que estudiar qué pieza deber ser la primera y cuál la última en función del peso, materiales, etc. Del mismo modo, se debe estudiar la pieza y, en caso de necesitar hacer algún pliegue puntual, se aconseja utilizar algún relleno (soporte tubular) que impida que se cree un doblez en las piezas.

7. Si se decide **exponer una pieza de forma permanente o temporal** y en caso de no ser posible su exposición en plano, sobre todo si son textiles de mediano o gran formato, se debe buscar siempre un plano inclinado que ayude a repartir las tensiones en diversos puntos. Estos soportes, debidamente preparados con materiales inertes, tejidos de acolchado y tejido de acabado, favorecerán la correcta conservación de las piezas textiles. Hay piezas, como estandartes, que podrían exponerse en su propio mástil. En el caso de que se opte por esta solución por las diferentes circunstancias, hay que tener en cuenta que no deben estar agolpadas ni apelmazadas unas con otras, sino que deben tener espacio suficiente para que no haya roces entre ellas, lo que provocaría desgaste.
8. A la hora de **manipular** las piezas, y si son de mediano o gran formato, deben ser manipuladas y trasladadas por más de una persona. Esto se justifica por el peso que suelen tener estas piezas. Además, es recomendable conocer el recorrido que se va a hacer desde el lugar de origen de la pieza hasta donde se vaya a situar para comprobar que no hay objetos que impidan el camino. Con esta planificación se minimizan los riesgos a la hora del traslado y manipulación de estas obras de arte.
9. También sería muy recomendable que, durante el proceso de manipulación, las personas que se encarguen de ello empleen guantes para evitar ensuciar el tejido. Pueden ser de algodón o de nitrilo. Este aspecto es importante porque se evitarían manchas grasas a los tejidos, las cuales son muy difíciles de eliminar posteriormente.
10. Por último, pero no por ello menos importante, sería conveniente que, especialistas en la materia, realizasen periódicamente (una vez al año al menos) una **revisión del estado de conservación** de la colección. Con esto, se pueden aportar nuevas soluciones encaminadas hacia la correcta conservación preventiva del Patrimonio Textil.



Fig.1. Sudario de la Cofradía de la Coronación de Espinas.  
Fuente: Andrés Hernández.



Fig.2. Sudario. Fuente: Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas. Cofradía California, Cartagena.





Fig.3. Vexil-les. Iglesia de San Nicolás. Palma de Mallorca. Fuente: CYRTA.

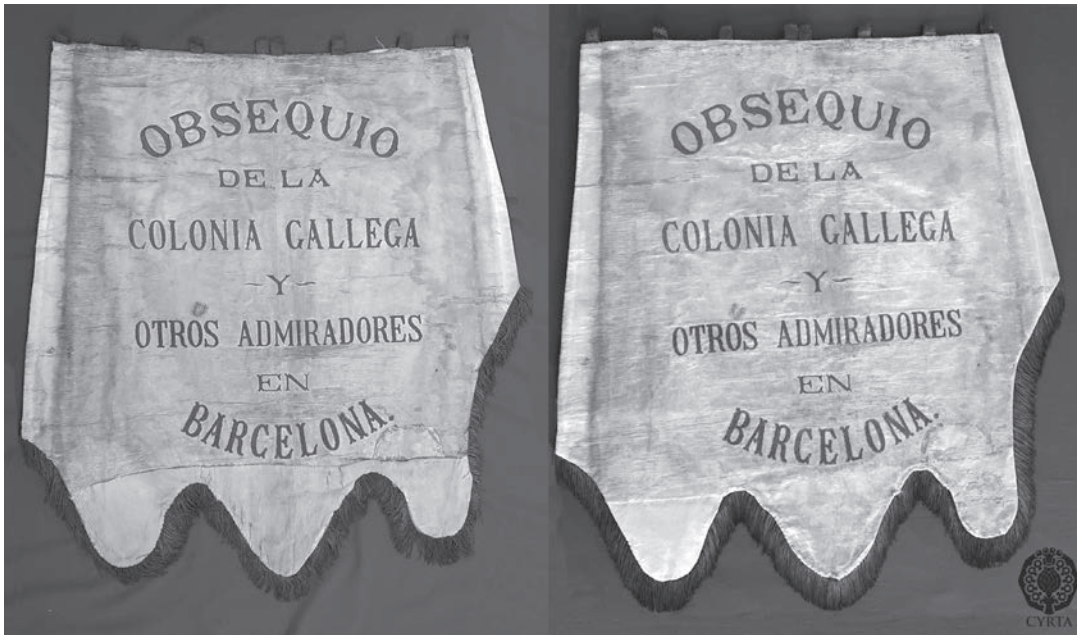


Fig.4. Estado inicial y final del Estandarte de la Coral El Eco de La Coruña. Restauración realizada por CYRTA. Fuente: CYRTA.



# Talento, técnica y diseño. Tres claves fundamentales del arte vexilológico bordado de las cofradías de la Semana Santa de Murcia

Santiago Espada Ruiz

*A partir de los estandartes de las distintas cofradías se hace un repaso de los aspectos técnicos y las singularidades del bordado erudito con el que fueron materializados sus diseños, así como las razones que llevan a elevarlos a la consideración de arte.*

*Based on the banners of the different brotherhoods, a review is made on the technical aspects and the singularities of the scholar embroidery with which its designs were brought to life, as well as the reasons that lead them to the consideration of art.*

Cada Semana Santa, desde el corazón de los distintos templos de la ciudad de Murcia, tiene lugar un despliegue de memoria e identidad visual sin precedentes de arte sacro en aras de una catequesis, donde escultura, orfebrería, arte textil y música, en su individualidad y en conjunto, gozan tanto como de un sobresaliente protagonismo como de su propia razón de ser. Un patrimonio cultural de indudable sublimidad artística digna del mayor encomio, cuyos valores va mucho más allá de lo meramente estético. Entre todos ellos, ciertamente uno de los elementos más genuinos de la práctica procesional lo constituyen los estandartes<sup>1</sup>. Desde el primer momento de la creación de una cofradía o hermandad, ya fuese penitencial, letífica, funeral o benéfica, esta orientaba sus esfuerzos en la adquisición, además de un mínimo ajuar litúrgico y enseres para sus cultos, de sus insignias corporativas, materializadas generalmente en los emblemáticos estandartes o pendones, los cuales se convertían en los distintivos particulares que identificarían a cada una de ellas. Tengamos presente que el estandarte es una extensión simbólica de la propia cofradía que no solo figura en sus desfiles procesionales, sino que representará a esta en cualquier acto público a la que asista<sup>2</sup>. Al examinar los documentos históricos de las cofradías murcianas y sus primeros inventarios se evidencia que nunca falta el estandarte, caso por ejemplo de la Cofradía de Jesús que además aparece en primer lugar en su inventario del año 1656 indicando que posee *Primeramente un estandarte de tafetán doble morado con una hechura de Jesús Nazareno y la mujer Verónica con asta, cruz y cordones de seda morada [...]*<sup>3</sup>. O la Cofradía del Cristo del Perdón, que tras su refundación en 1896 y casi de inmediato gestionó el encargo del estandarte de procesión<sup>4</sup>. Paradójicamente, no es una hipérbole afirmar que, a pesar de la importancia y la belleza, los estandartes de las cofradías cada Semana Santa pasan prácticamente desapercibidos eclipsados por la imaginería y en cambio fueron creados por bordadores a partir de la aplicación de procedimientos y técnicas que, a priori, pueden resultar sencillas pero que eran de una enorme complejidad y requerían de gran pericia técnica y virtuosismo artístico. Estos procesos técnico-artísticos, exceptuando los utensilios de trabajo y las materias primas, guardan muchas similitudes con los empleados en la elaboración de otras creaciones procedentes del resto de disciplinas artísticas, como la pintura, el alto relieve o la escultura, lo cual justifica plenamente la consideración de obra de arte las creaciones del arte textil. Lo interesante del estudio y análisis de los estandartes de las cofradías murcianas es que, en mayor o menor medida y a pesar de la “ju-

---

1. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Tesis Doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2014: p. 476.

2. PEREZ SÁNCHEZ, M., *La Magnificencia del culto. Estudio Histórico-Artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, Obispado de Cartagena, 1997: p. 176.

3. ARCHIVO HISTÓRICO DE LA COFRADÍA DE JESUS. Inventario de Alhajas desde el año 1655 hasta el 1697. En adelante AH CJ.

4. AVILÉS FERNÁNDEZ, D., *La Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón. 1896-2021. 125 años de historia*, 2021: pp.19,20,



ventud” de muchos de ellos, han recogido en sus soportes siglos de evolución y tradición del arte del tejido y del bordado erudito. Es una cuestión compleja, pero lo cierto es que no todo lo que presenta una decoración bordada es arte. En el arte del bordado siempre es relevante la estética o movimiento artístico al que se circunscribe su diseño, pero lo que realmente marca la diferencia es la pureza y honestidad de los materiales, así como la maestría de la técnica. Huelga decir, además, que un elemento imprescindible y esencial que nunca podrá ser reemplazado por la máquina es la manufactura en un alto porcentaje de la obra. Toda nueva empresa que se emprenda que quiera llevar la denominación de arte textil *por bandera* debe ser un entretelado de la suma de esos cuatro hilos fundamentales: diseño, pureza de materiales, técnica y manufactura.

Este es un tema amplísimo e imposible de abordar al completo aquí y por ello desarrollaré sus aspectos más elementales.

### **El bordado erudito. Un arte heredado**

Llamamos bordado a toda labor de ornamentación realizada sobre un tejido u otra materia, materializándola, a modo de relieve, mediante la acción de la aguja y el empleo de diversas tipologías de hilos y elementos. Antolín P. Villanueva define bordado como *el arte de añadir a la superficie de un fondo preexistente una decoración cualquiera, lisa o en realce. Dicho fondo admite variaciones al infinito sobre telas ordinarias, estofas preciosas, terciopelos, etc. Poco importan los materiales por sí solos. Hay bordado desde el momento en que el oro, la plata, las perlas, la lana, la seda, el hilo, las plumas, los cabellos, el coral y otras materias se fijan sobre un fondo determinado de antemano*<sup>5</sup>. No hay que confundir el bordado con los tejidos labrados, es decir, decorados en el telar mediante tisaje. El bordado es una ornamentación adicional que se ejecuta después de la terminación del proceso de tejido y con frecuencia se bordaba sobre telas labradas de gran riqueza. Tampoco hay que confundir el bordado con el tapiz, que también se realiza en un telar y en el que el hilo de la trama cubre por completo el de urdimbre<sup>6</sup>. El origen del bordado se remonta a tiempos lejanos, representando una de las manifestaciones artísticas y creativas más antiguas con las que cuenta la humanidad. La historiografía establece que fue un arte practicado desde las más antiguas civilizaciones como respuesta a la manifestación del poder, la ostentación social o por necesidad espiritual, creando, mediante el mismo, atributos para reyes y jefes y enriqueciéndolo con simbología e iconografía secular, o religiosa en el caso de los objetos destinados al culto. Por ello se consideran un espejo en el cual quedaban reflejados, modos de vida, evolución tecnológica, conocimiento material, pensamientos, creencias, usos, gustos, costumbres y un largo etcétera de aspectos heterogéneos imprescindibles para comprender nuestra historia<sup>7</sup>. El arte de bordar, como oficio, fue conocido y practicado por todos los pueblos y civilizaciones como los frigios, asirios, babilonios, hebreos, egipcios, griegos o romanos, siendo una actividad muy apreciada por todos ellos. En las artes de los primeros cristianos ya está presente el bordado, de hecho, se atribuye a los cristianos de las catacumbas el origen de la tipología del bordado sobrepuesto, debido a que sus túnicas y ornamentos de culto presentan sencillas decoraciones, previamente bordadas en tejidos diferentes al de la prenda, que eran fijadas en el soporte con sencillos puntos. Casi podríamos afirmar que esta técnica del bordado sobrepuesto y de aplicación, que explicaremos más adelante, es la más primitiva del bordado erudito que evolucionaría a lo largo del tiempo hasta tener su época más esplendorosa en el periodo que va desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX, conociéndose una eclosión sin parangón dentro del ámbito de las cofradías desde mediados del siglo XIX hasta el siglo XX<sup>8</sup>. Según Antonio C. Floriano Cumbeño el bordado español técnica y estéticamente adquirió personalidad propia a partir del siglo X, aunque aún con influencias de tradición bizantina, algo patente sobre todo en el abigarramiento de los temas decorativos y el empleo de los materiales, lo cual también está presente en el bordado de

---

5. PÉREZ VILLANUEVA, A., *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1935: p.45.

6. ÁGRED A PINO, A., *Introducción al arte del bordado y sus técnicas. Ciclo de Conferencias Artes Decorativas y Técnicas artísticas*. Navarra, 2008.

7. MATEO VICIOSA, I., *Conservación y restauración de textiles*. Madrid. Editorial Síntesis, 2018: p.39.

8. PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia. Editum, 1999: pp.101-103.



procedencia árabe, que también influirá en los ornamentos bordados para el culto cristiano. El bordado español continuará su evolución hasta tener su edad dorada durante los siglos XV y XVI, siendo en este periodo cuando se definen y perfeccionan las diferentes técnicas artísticas asociadas al bordado, denominado a partir de ahora erudito, mediante las cuales se materializaban diseños y temas decorativos, llenos de simbolismo, dictados por las corrientes artísticas de cada tiempo histórico<sup>9</sup>. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, el bordado español, al igual que el del resto de los países, superó todo concepto estético para convertirse en un arte especialmente decorativo que fue toda una suerte de barroquismo consumido por individuos de las más altas esferas de la sociedad como símbolo de poder y opulencia, y lo mismo ocurrió con los miembros de la iglesia, y por ende con el bordado eclesiástico y cofrade. Gran parte de este se gestará impregnado en un elevado porcentaje por ese mismo espíritu. La diócesis de Cartagena cuenta en sus ajuares con obras que son testimonio de todo lo anterior, siendo el mecenazgo eclesiástico el principal cliente de los obradores de la modernidad, con encargo de piezas de excelente factura no solo a talleres locales, sino incluso a otros foráneos como los de Roma u otras regiones europeas<sup>10</sup>. En cambio, los encargos de obra bordada por parte de cofradías penitenciales, que es el ámbito al que pertenece el patrimonio artístico que estudiamos, por diversos factores, tienen una menor presencia, siendo sus principales promociones las efectuadas en el siglo XIX, coincidiendo con la edad dorada de las cofradías de Semana Santa murciana y sus desfiles procesionales, siendo en algunos casos estas piezas regaladas por miembros de las cofradías o devotos<sup>11</sup>. Uno de esos factores fue sin duda el económico. El arte textil bordado era, y es, realmente costoso y suponía una merma considerable en las cuentas de las cofradías, como por ejemplo La Cofradía de Jesús que en el acta de su *Cabildo ordinario del 22 de marzo de 1959* recoge el *desembolso total de setenta mil pesetas* por los estandartes de sus hermandades al tiempo que indicaba *el enorme esfuerzo económico para atender sus necesidades que son mayores cada día [...] [Fig.1]*<sup>12</sup>.

Por tanto, los trabajos de bordado realizados sobre los estandartes murcianos, pertenecientes a las distintas cofradías y hermandades, en líneas generales responden a creaciones elaboradas siguiendo técnicas propias del bordado erudito. El término erudito no debe entenderse como academicista, sino como el resultado de aplicar normas estéticas de perfección, riqueza y belleza que los diferencian del bordado popular. La diferencia de este con el *erudito* es que se ejecuta con técnicas mucho más sencillas y menor variedad de puntos de bordado. Es precisamente esta, la diversidad de puntadas para sujetar los hilos entorchados, una de las características diferenciadoras del bordado erudito junto con la técnica, la alta calidad de sus materiales, su riqueza estética y ornamental (sometida a una continua evolución estilística) así como su suntuosidad, considerándose lo suntuoso como un concepto con una necesidad comunicativa donde su visible riqueza es una expresión llena de simbolismo y espiritualidad<sup>13</sup>.

### **Materiales y técnicas**

Los hilos de oro y plata son la materia prima principal para expresar el arte del bordado. Ya en la biblia se describe el empleo de este material en las vestiduras del sumo sacerdote, destinado a conferir *majestad y esplendor*<sup>14</sup>. En torno a los siglos IX y X, los hilos de oro puro fueron sustituidos por una nueva tipología de hilo metálico denominado “oro de Chipre”, elaborado a partir de un alma de seda u otra fibra textil envuelta con una laminilla de oro, que era mucho más práctico a la hora de trabajar con él, pues el oro al tratarse de un metal tan fino y maleable se rompía con facilidad y no resistía lo suficiente sobre el tejido. Estos serán denominados técnicamente por los estudiosos en la materia como hilos entorchados [Fig.2]. Posteriormente, desde el Renacimiento hasta bien entrado

---

9. LORENTE, L.: *Tejido de estilo rococó. Modelo del Mes*. Marzo 20015. Museo del traje de Madrid. pp. 3-10,

10. FÉRNANDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Retórica...* (op. cit.): p. 391.

11. PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia...* (op. cit.): 1997 y 1999, y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., Ídem.

12. AHCJ. Actas de Cabildos y juntas de los años 1901 a 1974, fol. 144.

13. ALVAREZ MORO, M.N., *Bordados en oro y sedas. Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla. Tartessos, 2003.

14. CABRERA LAFUENTE, A.: “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición” en *Bienes Culturales, Revista del Instituto Histórico Español*, nº5, 2005, pp. 5-20.



el siglo XIX, la lámina de oro fue sustituida por plata o plata sobredorada, debido a su alto coste. Esta tipología de hilo se denomina “oro fino” que es distinta al llamado hilo “oro entrefino” u “oro falso”, cuya laminilla es de cobre o latón sobredorado en lugar de plata<sup>15</sup>. Esto evidencia que los hilos siguen una evolución tendente a ser cada vez materiales menos preciosos. La procedencia de estos con destino a los bordados murcianos era, y sigue siendo, por lo general importada, llegando antaño desde Lyon, Barcelona o Valencia. Muchos de aquellos talleres hace mucho que cesaron su actividad, como el célebre establecimiento valenciano *El tirador de Oro. Hijos de Emilio Gómez* que cerró sus puertas en el año 2013, lo cual ocasiona que los talleres de bordado cada vez lo tengan más difícil para la adquisición de tan preciada materia prima. En la actualidad, debido al alto coste de estos materiales, cada vez es más frecuente uso de hilos sintéticos elaborados por lo general de modo industrial que imitan los hilos de oro fino, lo cual naturalmente resta sobresaliente calidad al resultado final de la obra, con el consiguiente devaluado del valor artístico de la misma. El muestrario con las tipologías de los hilos de oro y plata empleados en el arte del bordado es muy variado, siendo los más importantes: camaraña, torzal, cordón, calabrote, muestra, moteado, ondeado, brizcao, giraspe, canutillo y la hojilla [Fig.3]<sup>16</sup>. Es muy importante remarcar que estos hilos metálicos entorchados nunca suelen atravesar el soporte para formar el dibujo, sino que permanecen extendidos sobre él siendo puntadas de hilo de algodón o seda, por lo general amarillo, las que lo sujetan formando dibujos geométricos que vienen a enriquecer el diseño y, por consiguiente, el bordado. Antiguamente, tan solo en ocasiones, algunos bordados, principalmente en piezas y temas decorativos muy pequeños, sí eran ejecutados atravesando el soporte o tejido, empleando hilos de oro y plata muy finos, denominándose técnicamente bordado “al pasado”<sup>17</sup> [Fig.4]. Para ello, el bordador sujeta en su mano izquierda la broca con el material de oro y lo va desenrollando y extendiendo a lo largo del diseño en distintas direcciones, mientras que con la mano derecha sujeta la aguja enhebrada con hilo de seda, que es el que atraviesa el bastidor sujetando el hilo de oro o plata<sup>18</sup>. La mayoría de los bordados contienen otros materiales y piezas decorativas, a fin de enriquecerlos, como lentejuelas, huevecillos, espejuelos, espigas, perlas de oro, perlas cuajadas y aljofares, piedras preciosas o mostacillas [Fig. 5].

Los tejidos más elementales empleados como soporte para realizar el arte del bordado son entre otros: el terciopelo de seda o algodón, tisú, lamé, damasco, raso, otomán y moaré. El terciopelo es un tejido velludo en una de sus caras. El tisú es un tejido de seda con hilos de oro de apariencia muy brillante. El lamé es una tela adornada con tramas de laminillas metálicas, lo que le otorga gran brillantez. Al igual que el tisú, generalmente si la trama era de oro, la urdimbre era color amarillo, mientras que, si era de plata, la urdimbre era blanca. El damasco se caracteriza por ser su decoración del mismo color que el fondo del tejido. El raso es un tejido íntegro de seda brillante. El otomán es un tejido con acanaladuras paralelas a la trama conseguidas mediante tramas gruesas normalmente en algodón que quedan ocultas por la urdimbre y el moaré es un tejido labrado de modo que le otorga una decoración que forma aguas<sup>19</sup>. Estos generalmente eran adquiridos por el maestro bordador en un establecimiento o directamente por la propia cofradía, caso de *la Del Perdón* que se encargó, como así se recoge en su documentación histórica, de la compra del material necesario para su realización, adquiriendo terciopelo de Lyon de primera calidad color magenta, que tuvo un coste de ochenta y tres pesetas, así como también los hilos de oro fino, los cuales iba adquiriendo conforme se iba necesitando debido a su costo, *sumando en total un desembolso de doscientas cincuenta y una con setenta y cinco céntimos de pesetas, incluidas dentro del mismo las borlas y cordones para adornarlo*<sup>20</sup>.

---

15. BARRIGÓN, MONTAÑÉS, M.: “Entre el Renacimiento y el barroco: textiles de seda en la España de Cervantes, en GARCÍA SERRANO, R: *La Moda española en el Siglo de Oro*. Toledo. Fundación Cultura y Deporte Castilla La Mancha, 2015: pp. 81-91.” CABRERA LAFUENTE, A., *Ídem*, pp.8-9.

16. FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del Bordado de las cofradías*. Madrid. Editora Nacional, 1982. ALVAREZ MORO, M.N., *Bordados...* (obr.cit.): pp.284,285. PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte...* (op.cit): 1999: pp.177-190.

17. TURNO, I., *Bordados y Bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla. Laboratorio de arte universidad de Sevilla, 1995: p. 9.

18. FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Ídem.*, p. 99.

19. *Íbidem*, pp.84, 85. SILNOW. Silk Heritage <https://skosmos.silknow.org/thesaurus/es/>

20. AVILÉS FERNÁNDEZ, D., *La Cofradía...* (op.cit.): pp. 19,20,164-166.



Respecto a la técnica del bordado erudito, como se ha mencionado con anterioridad, uno de sus elementos claves es la variedad de puntos de bordado para sujetar los hilos de oro o plata extendidos sobre el soporte, que viene dada por la disposición de sus puntadas. La leve presión que realizan sobre el hilo de oro consigue provocar dibujos geométricos que pueden combinarse entre sí, dando lugar a soluciones decorativas más complejas que no solo enriquecen el bordado, sino que denotan el grado de virtuosismo del maestro bordador. Algunas de ellas son: el setillo, ladrillo, media onda, puntita, puntita doble, mosqueta, mosqueta doble, muestra armada, rombo, dado, malla o la cartulina [Figs. 6, 6.1 y 6.2]. Para el bordado de iconografía y para “*abrir rostros*” se ejecutaba el “punto matizado” o el “punto indefinido” mediante el empleo de gran variedad de hilos de seda polícromos [Fig.6.3]. Dentro de esta última modalidad y representativo murciano es el “punto corto español o felices”, ideado en el siglo XX por Emilio Felices para sus trabajos en el Paso Blanco de Lorca<sup>21</sup>.

El proceso técnico para la elaboración del bordado erudito era antaño, y en la actualidad, de gran complejidad. Se requería maestría y era de lento avance, pues el “dibujar” hilo a hilo todo el diseño podía prolongarse durante varios meses o incluso años. Son creaciones en muchas ocasiones infravaloradas con respecto a otras artes [Fig.7]. Las técnicas más empleadas para materializar los diseños del bordado erudito en la diócesis de Cartagena, desde el Quinientos, van a ser fundamentalmente cuatro: el bordado de hilos tendidos u oro llano, el bordado de aplicación o de trepas, caracterizado por recortar en ricas telas los motivos sujetándose al soporte mediante puntadas, el bordado sobrepuesto, cuyas labores eran bordadas aparte y se añadían posteriormente al soporte, el cual podía contener ya previamente, o no, decoración bordada y el bordado matizado. Todos ellos pueden ser realizados con realce para dar más volumen o sin realce [Fig. 8]. Desde la primera mitad del siglo XVIII hay una tendencia a realizar bordados sin realce, imponiéndose con fuerza el bordado de oro llano, y hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX vuelve a imponerse la presencia de trabajos ejecutados “en realce”. Todas estas técnicas las tenemos representadas en los diseños y programas decorativos de los estandartes de la Semana Santa murciana que han sido estudiados y analizados para este artículo.

El proceso creativo de un bordado comienza por un diseño salido de la creatividad del maestro bordador u de otro artista, que, a diferencia de aquellos, se tratará de un diseño exclusivo que rara vez será repetido. Este diseño es copiado en un papel, vegetal o de seda y, una vez preparado el bastidor, se fija directamente al soporte o se traspasa a este mediante la técnica del picado, consistente en picar con un objeto punzante todo el diseño y esparcir polvos de tiza u otros que permitan que quede marcado en el tejido soporte. Ello permitirá guiar la disposición de los hilos y sus puntadas que irán ejecutando el bordado directamente sobre el tejido. La combinación de formas, texturas y grosores de los hilos en una pieza y la variedad de puntadas es indispensable para que la obra no resulte ni compacta ni pesada. Cada motivo ornamental juega con las distintas morfologías de hilos y puntadas buscando siempre un conjunto estético primoroso, ágil y armonioso. Cuando se pretendía dar un mayor volumen o realce a un motivo decorativo concreto, se copiaba el diseño en unos fieltros de tonos similares al hilo, que cosidos al soporte hacían relleno sin que hubiese estipulado un grosor determinado<sup>22</sup> [Fig. 9]. En ocasiones algunos de esos motivos “en realce” eran bordados aparte sobre un soporte de muselina, u otros similares, e incluidos posteriormente [Fig.10]. Dentro de esta modalidad se engloba la técnica *la cartulina*, pionera de Lyon, con gran aceptación por obradores españoles a partir del siglo XIX. Su dinámica a grandes rasgos es muy similar. Esta consiste en cubrir con hilos de oro o plata, generalmente camaraña, muestra o moteado sujetándolos con puntadas simples por todo su perímetro, todo el diseño, o parte de él, que ha sido copiado y recortado previamente a un alma de cartón, cartulina o cuero y cosido al soporte tan solo, en algunos detalles de éste, se empleaban y combinaban conjuntamente otros puntos distintos. Es *la cartulina* una técnica que se distingue con facilidad

---

21. BELDA NAVARRO, C.: “*Acu pictae*”, en BELDA NAVARRO, C., *Arte en seda: la tradición del bordado lorquino*. Madrid. Fundación Santander Central Hispano, 2001: pp. 15-16.

22. ALVAREZ MORO, M.N., *Bordados...* (obr.cit.): pp.306-310.



de aquellas de tradición hispánica y que tiene una notable presencia en el bordado cartagenero desde finales del siglo XIX, siendo testigo de ello las numerosas creaciones que se conservan en la actualidad y las que siguen saliendo de sus bastidores.

Los bordados de los estandartes que estudiamos contienen otros elementos ornamentales, que los complementan, pertenecientes al arte de la pasamanería, uno de los gremios más antiguos que tuvo la ciudad de Murcia, en cuyas labores se empleaban una maquinaria simple y rústica, y que tienen la finalidad de guarnecer y enriquecer la obra y están elaborados de un modo totalmente artesanal mediante hilos de oro y plata y son: los flecos, galones, cordones y borlas. Los flecos pueden ser de hilos de seda o metálicos. Pero los más empleados son: los de canutillo, denominados así por estar elaborados con este tipo de hilo; los de bellota, formados por bolitas y piececitas de madera que se superponen y son cubiertas por completo con hilo de torzal de oro o plata (fino/a y entrefino/a); y el fleco combinado, que es mezcla de los dos anteriores [Fig.11]. Su empleo en Murcia está documentado desde el siglo XVI. A ellos se le sumó el fleco salomónico, una aportación del barroco con múltiples variantes, donde a la vez que se entrelazan los hilos se le van introduciendo y superponiendo, a lo largo de su longitud, lentejuelas, chapitas, discos, abalorios, piedras, alamares y otros elementos metálicos. Su resultado iba en sintonía con el decorativismo dieciochesco, realzando la suntuosidad de la pieza textil<sup>23</sup>. Dentro de este grupo se encuentran también las borlas: conjunto de hilos o cordoncillos en diversos materiales como algodón, seda, pero sobre todo hilos entorchados de oro, plata, ya sean finos o entrefinos, etc.; que, reunidos por uno de sus cabos y sueltos por el otro, con múltiples combinaciones artísticas, penden en forma de cilindro o de media bola [Fig. 12]. El galón es una cinta tejida a partir de hilos de oro, plata o seda y labrando en ella motivos decorativos geométricos, de follaje o incluso de elementos figurativos que repiten un mismo motivo o, a lo sumo, varios [Fig.13]. La galonería es una labor incluida dentro del arte de la pasamanería, cuyo vocablo está documentado en España desde la Edad Media y se empleaba de forma indistinta en la indumentaria civil y eclesiástica. Según Isabel Turmo el galón, tanto como termino como ornamento, es una evolución de la retorcha del Quinientos y su denominación solo puede emplearse con propiedad para referirse aquellos ejecutados a partir del siglo XVIII<sup>24</sup>. En el siglo XVI se dictaron instrucciones sobre su uso en pragmáticas contra el lujo en indumentaria y ornamentación como las de 1570, en las que Felipe II ordenaba que “ningún hombre ni mujer lleve por guarnición recamados..., pasamanos, caireles, y todo género de pasamanería y corderería”, las cuales siguieron vigentes en el siglo XVII, así como en el XVIII.<sup>25</sup>

En definitiva, la calidad y el mérito artístico del arte textil bordado se basa en la idiosincrasia de su proceso de creación, muy definidos y heredado de tiempos pretéritos cuyo consumo perpetúa su tradición y continuidad al tiempo que es un formidable legado que le brindamos para las generaciones futuras.

---

23. FERNÁNDEZ DE LA PAZ, E., Los talleres... (op. cit): pp.84.

24. TURMO, I., *Bordados...* (op.cit): p.14.

25. PÉREZ DE VILLANUEVA, A., Los ornamentos... (op.cit.): pp.265-267.



Fig. 1. Estandartes de las hermandades de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 2. Visión microscópica de la composición de hilos entorchados de oro. Fuente: Elaboración propia.



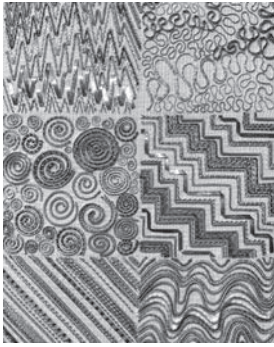


Fig. 3. Muestrario de hilos de oro entorchados. Tracy A Franklin, Linear Goldwork Sampler, obra de Tracy, 2014. TextileArtist.org.



Fig. 4. Detalle del bordado del dosel procesional del Cristo de San Pedro de Marchena donde se aprecia como los hilos de oro no atraviesan el soporte, solo lo hacen los hilos de seda amarillos y sus correspondientes puntadas. Fuente: CYRTA. Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos.



Fig. 5. Lentejuelas, espejuelos y chapitas decorativas de distintas formas. Fuente: Elaboración propia.

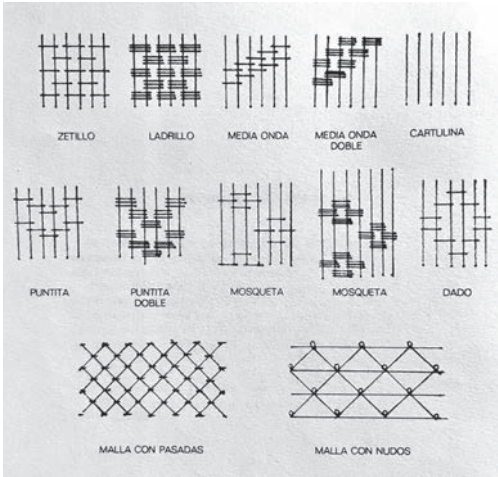


Fig. 6. Esquema de los diversos puntos de bordado erudito. Fuente: Ester Fernández de Paz.

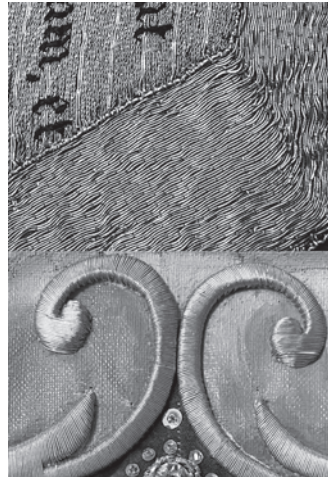


Fig. 6.1. Arriba. Detalle donde se aprecian los hilos tendidos sujetos mediante puntadas en setillo. Abajo, detalle de la técnica de *La Cartulina*. Estandartes de la Archicofradía del Resucitado de Murcia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 6.2. Detalle de la combinación de distintas puntadas de bordado erudito. Estandarte Hermandad María Consuelo de los Afligidos obra de Sebastián Marchante. Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Sntmo. Cristo de la Salud. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 6.3. Detalle de bordado matizado. Hermandad de las Tres Marías. Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 7. Grabado *Arte del bordador* de Charles-Germain de Saint-Aubin. Fuente: Project Gutenberg's ebook.





Fig.8. Detalle de bordado en realce que roza lo escultórico. Estandarte de la Hermandad de San Juan. Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado. Fuente, elaboración propia.

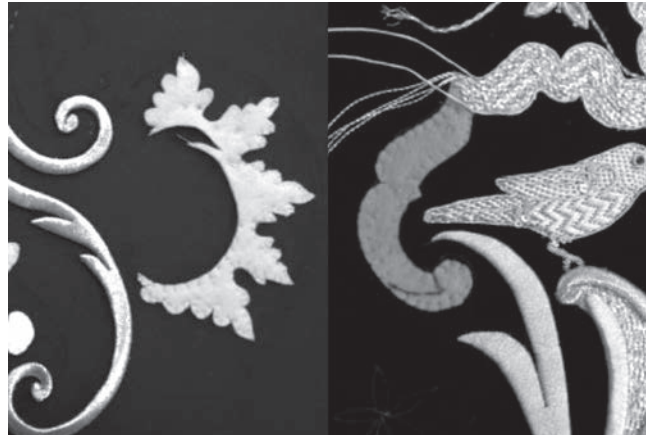


Fig.9. Detalles de fieltro amarillo para otorgar realce al bordado. Fuente: Sebastián Marchante.



Fig.10. Detalle de bordados realizados aparte para ser añadidos al soporte final. Fuente: Dolores Fernández, *Orobordado*.



Fig.11. Fleco de bellota del estandarte del Santísimo Cristo del Refugio de Murcia. Fuente: Elaboración propia.



Fig.12. Borla elaborada con hilos entorchados de oro entrefino y lentejuelas. Fuente: Elaboración propia.



Fig.13. Galón de oro que forma parte del diseño del estandarte fundacional de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón.



Fig. 14. Histórico estandarte fundacional de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, 1896, obra del taller de bordados de las Señoritas Fontes. Fuente: Revista Magenta nº23.



Fig. 15. Detalle del proceso de bordado erudito en el taller de la bordadora sevillana Dolores Fernández. Fuente: Dolores Fernández, *Orobordado*.



# Arte en los Estandartes de la Semana Santa de Murcia, Cartagena y Lorca: un estudio comparativo

José Alberto Fernández Sánchez

*A la memoria de mi madre*

*La naturaleza plástica de la Semana Santa mediterránea, impregnada de valores sensitivos y plásticos, ofrecen un panorama espléndido para la inserción de elementos artísticos. La alta estima estética de la “fiesta barroca”, cuya pervivencia -pese a todo- resulta palpable, define el deseo de incluir enseres espléndidos dotados de un creciente estímulo ornamental. Fruto de este espíritu es la presencia de los estandartes, un elemento no litúrgico que presta, sin embargo, solemnidad y prestancia a los cortejos de nazarenos que acompañan a las imágenes. Las ciudades del antiguo Reino de Murcia, caracterizadas a través de tres manifestaciones alternas de esta manifestación tradicional, han surtido sus cortejos de magníficas piezas cuyo estudio de conjunto, en realidad, aún precisaba de un adecuado encuadre de conjunto.*

*The plastic nature of the Mediterranean Holy Week, full of sensitive and plastic values, offers a splendid panorama for the incorporation of artistic elements. The high aesthetic esteem of the “baroque festivity”, whose survival - despite everything - is tangible, defines the desire to include splendid furnishings equipped with an increasing ornamental extravagance. As a result of this spirit, banners were introduced, a non-liturgical element that nevertheless adds solemnity and elegance to the processions of Nazarenes accompanying the images. The cities of the ancient Kingdom of Murcia, characterised by three alternating manifestations of this traditional demonstration, have provided their processions with magnificent pieces whose study as a whole, indeed, still required an adequate framing as a whole.*

## A modo de preámbulo

Los estandartes, dentro de su diversidad técnica y formal, constituyen hoy día piezas emblemáticas y representativas del patrimonio de las cofradías. Su disparidad acoge un desarrollo singular en la actual Región de Murcia donde se recogen, ciertamente, variantes bien diferenciadas donde se plasman visiones estéticas diversas: disparidad que afecta igualmente a su sentido dentro del cortejo como a la variante técnica empleada en su realización. El relato del último siglo y medio lega un número representativo de ellos en los que la estética diferenciada de cada una de las épocas deja su sello característico. Pese a este interés nunca se ha abordado un estudio integral de los mismos centrándose los esfuerzos, solo de forma ocasional, en la exposición de los ejemplares más representativos en las grandes muestras organizadas bajo la dirección del grupo investigador de Artes Decorativas y Suntuarias de la Universidad de Murcia: destacando, por encima de todas, la desarrollada bajo el título de *In gloriam et decorem* en el Palacio Episcopal de Murcia (1997)<sup>1</sup>.

Es objeto de este trabajo abundar en esta diversidad técnica y material introduciendo las pautas estéticas que las nutren. El objetivo no es plantear una comparativa localista ni pormenorizada sino tratar de comprender, a nivel general, el origen de prácticas artísticas tan diferenciadas. En este proceso afectan cuestiones de índole histórica, aunque no parecen decisivas. La configuración dispar de tres estéticas alternativas dentro del fenómeno procesional regional -Murcia, Cartagena y Lorca- lleva a poner el acento en la naturaleza creativa que las alumbró, así como en los tres formatos procesionales en que se incluyen. Pese a la ambición de este enfoque no se trata sino de una aportación genérica sin ánimo de profundizar. Este primer acercamiento pretende reivindicar la importancia de los estandartes dentro del patrimonio de las cofradías, así como dar a conocer la impronta diferencial de cada una de ellas. Así, estas tres realidades diocesanas alumbran tipologías características que evocan una comprensión distinta dentro de una misma conmemoración pasionaria.

---

1. Bajo la dirección entusiasta de los profesores Rivas Carmona y Pérez Sánchez.



### La problemática del estandarte en Murcia

La tipología del estandarte en la ciudad de Murcia ha estado comprometida por la pervivencia del pendón como insignia representativa principal de las cofradías. Ha sido este textil -recogido en una de sus caras hacia el asta vertical de la enseña- el que ha capitalizado la terminología de estandarte durante siglos<sup>2</sup>. Por tanto, hasta tiempos recientes no ha implicado la consideración de aquellos gallardetes que preceden a las hermandades dentro de un mismo cortejo y que se ha introducido desde la introducción de las hermandades a partir de la década de los setenta del siglo XX. Esta problemática, no obstante, no queda aquí. Ni siquiera en Sevilla se da un formato penitencial propio amalgamando, como antaño aquí, aquella bandera institucional con la nomenclatura de estandarte. Esta falta de precisión conduce a que la insignia acogida bajo este título en la actualidad en Murcia se circunscriba a la allí denominada “simpecado” y que se acoge, a su vez, a unas consideraciones históricas consustanciales. Así, esta suerte de banda tejida que pende de un varal horizontal y que suele rematarse en su parte baja con dos picos debe tan mariano nombre a los votos inmaculistas realizados por las hermandades sevillanas desde el siglo XVII suponiendo, a la sazón, un elemento de marcado carácter inmaculista y disociado, precisamente por ello, de la alusión a la imagen que antecede dentro de los cortejos penitenciales<sup>3</sup>.

Este sentido, por ejemplo, es el que determina su uso en otros ámbitos -como el de la famosa romería del Rocío- dado el relato concepcionista asociado en torno a esta última advocación. Se trata, por tanto, de hitos históricos concretos del contexto del bajo Guadalquivir que determinaron la asociación de esta enseña con la defensa dogmática de la creencia en la Inmaculada Concepción<sup>4</sup>. Más allá de esta área geográfica, pues, no influye en la configuración del cortejo penitencial hasta tiempos recientes. Acaso por ello, es singular la inserción de este tipo de bandera vertical en las procesiones cartageneras de los marrajos donde, al menos, desde mediados del XVIII se viene generalizando<sup>5</sup>. Es evidente que no se trató de la única pieza de estas características en dichas procesiones pues la Soledad contó, pese a no haberse conservado, otro estandarte -allí conocido como “sudario”- de análogas características<sup>6</sup>. Sin embargo, apenas hay piezas de este tipo que hayan perdurado en las cofradías penitenciales por lo que hay que cuestionar que estuviesen generalizadas durante la Edad Moderna.

Volviendo al caso fundamental de Sevilla, dado el cariz que este lugar ocupa en la inserción de los estandartes (recordemos, allí llamados “simpecados” para distinguirlos de la bandera o guion corporativo) entre las filas de penitentes conviene insistir, junto al simbolismo inmaculista reflejado en sus óvalos centrales (donde se caracteriza una representación de la Inmaculada), la presencia de los llamados “estandartes sacramentales”. Su empleo en las procesiones obedece al fenómeno de fusión e integración de las cofradías pasionarias con las eucarísticas sirviendo, en efecto, para manifestar la naturaleza diversa de cada una de las instituciones. Nada de ello acaece en Murcia. Ni siquiera la Catedral, al contrario de otras, contó con estandartes concepcionistas (recuérdese aquel “simpecado” diseñado por el escultor Fernando Ortiz para la seo malacitana) limitando tanto su integración en el culto eclesíastico como la mimesis por parte de las cofradías. De ahí que los estandartes, más allá de la función institucional del “pendón”, no figurasen en los actos de culto públicos de dichas corporaciones.

Esa ausencia de referentes es capital para entender que, hasta fechas recientes, no surgiera la necesidad de implantar nuevas piezas representativas de los pasos, menos aún bajo una tipolo-

---

2. Así lo recoge FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y retórica de la Semana Santa murciana; el periodo de La Restauración como fundamento de las procesiones contemporáneas*, Murcia, Editum, 2014: pp.476-481.

3. Al respecto de esta problemática ver MAÑES MANAUTE, A., “Esplendor y simbolismo en los bordados” en PÉREZ RAJO, M.J. (coor.), *Sevilla penitente*, vol.III, Sevilla, Gevers, 1995: pp.249-252.

4. Asunto abordado en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Las carretas de plata de la Romería del Rocío” en RIVAS CARMONA, J. Y GARCÍA ZAPATA, I.J., *Estudios de platería*, Murcia, Universidad, 2017: pp.232-234.

5. Este estandarte, afortunadamente conservado, ha sido atribuido por PÉREZ SÁNCHEZ, M. a la factura del bordador catalán, afincado en Murcia, Francisco Rabanell Ordóñez. Véase “Una aportación al estudio de las artes suntuarias en la Semana Santa de Cartagena: a propósito del antiguo estandarte-sudario de la Cofradía Marraja” en *Ecos del Nazareno*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1996: pp.25-29.

6. Agradecer este dato a la generosidad de Agustín Alcaraz Peragón.

gía prácticamente inédita en su patrimonio textil. Hasta entonces, debe reiterarse, las cofradías -entendidas como entidad organizativa indivisible- sólo tuvieron preferencia por insertar guiones tejidos en la cabecera de la procesión («pendón mayor»). El formato de la bandera recogida sobre el asta predomina, reduciendo al mínimo y solo en los ejemplares de la Cofradía de Jesús la presencia costosa de bordados. Esta insignia cuenta, además, con el paralelismo con las banderas análogas ostentadas por los gremios durante siglos formando parte, pues, de una visión representativa e institucional. Por su parte, los estandartes propiamente dichos responden en aquellos tiempos históricos, por los ejemplares conservados, a la concepción de pequeños banderines dentro de los llamados “pasos de gallardetes”<sup>7</sup>, los guiones pictóricos de la aurora murciana (puede recordarse aquel pintado por Salzillo y entregado “de limosna” a la Cofradía del Rosario de Santa Catalina<sup>8</sup>) o los banderines emblemáticos de San Francisco y Santo Domingo custodiados, por ejemplo, en los monasterios de Santa Ana y de Verónicas de esta capital<sup>9</sup>.

Nada de la riqueza de estos últimos ejemplares -obras maestras del bordado conventual dieciochesco- perdura en los nuevos estandartes que las cofradías penitenciales introducirán en la segunda mitad del siglo pasado. La sintomática austeridad debe tenerse como fruto de la propia ausencia de referentes a nivel de diseño, así como del sentido meramente funcional que genéricamente se les confiere. No debe olvidarse que tales piezas fueron abordadas de forma completa en un mismo año en los casos de la Cofradía de Jesús (Ambrosia Pinar, 1956) y de la Preciosísima Sangre (talleres Librería Católica “Casa Lucas”, 1974) resultando, consecuentemente, piezas elementales de nulo valor artístico. Su papel supuso, sin embargo, una importante novedad visual al servir como anticipo de la moderna división del cortejo en hermandades. Paradójicamente, será la labor de implantación de estandartes emprendida paralelamente por las nuevas cofradías del Refugio, el Rescate, el Resucitado y la Esperanza la que ofrezca resultados de mayor coherencia formal<sup>10</sup>.

Destaca en estos últimos la alusión figurativa en los mismos a las imágenes representativas de cada paso, si bien adoptando el formato de busto -habitualmente pictórico- para su caracterización. Esta forma supone una deuda a la configuración plástica del estandarte lorquino que ya había introducido formas análogas décadas atrás<sup>11</sup>. Ahora, la intervención en las labores de diseño de artistas de aquella procedencia como Manuel Muñoz Barberán (*estandarte del Cristo del Rescate*, 1947) se antoja relevante para la caracterización de estas nuevas insignias. Es sabido que el propio pintor realizó la traza y la dirección sobre esta última pieza procurando una visión de sección rectangular -a modo de cuadro pictórico sobrepuesto sobre malla calada- consecuencia, tal vez, del éxito alcanzado en Cartagena por el “sudario” de San Pedro apenas tres años atrás<sup>12</sup>.

Esta colaboración del artista con el taller ejecutor -correspondiente a Casa Lucas- resulta esclarecedor pues de la impronta de este taller saldrán un gran número de estandartes de formato análogo que se van a insertar en las procesiones murcianas. Así, pese a que la mayor parte de los dibujos se debieron a Isabel Orenes, se remarcará el empleo hacia la sección rectangular de las superficies con salpicados decorativos en bordados de aplicación y trepas -aunque también los hay bordados- que no suelen cubrir sino una proporción reducida de los tejidos base. Esto hace, por lo general, que resulte ligero y mesurado el efecto decorativo; hecho que, no obstante, no impedirá la integración de motivos coherentes en la traza de cierta elegancia. El repertorio más

---

7. Sobre la configuración histórica del “paso de gallardetes” en las procesiones murcianas véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La apariencia de la imagen sagrada en la Archicofradía de la Sangre: ajuar y escenografía procesional” en ESTRELLA SEVILLA, E. (coor.), *VI Centenario*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010: pp.345-349.

8. SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983: p.85.

9. Los correspondientes al monasterio de Santa Ana atribuidos al bordador Tomás Marques Fruisa (ca.1786) en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglo XVI-XIX*, Murcia, Universidad, 1999:pp.291-293.

10. Ha analizado puntualmente estos casos LÓPEZ GARCÍA, M., “La Semana Santa de la Guerra Civil al Concilio Vaticano II (1936-1965)” en *Historia de la Pasión. Murcia, sus cofradías y procesiones*, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2023: pp.224-227.

11. Tal es el caso del estandarte “del cuerno” diseñado por Francisco Cayuela (1902) o del “guión” de la Virgen de los Dolores (1945) de Emiliano Rojo: ambos para el Paso azul. Véase el epígrafe correspondiente.

12. Aunque se tratará a nivel particular de esta obra véase BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha de catálogo” en *Los californios*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2006: p.88.



amplio, interesante y diverso es el de los estandartes del Resucitado (1957-1974) que responden al deseo general de abrir cada hermandad de su cortejo con una pieza integrada y, a la par, caracterizada por una tonalidad ilustrativa de cada insignia. También son representativos –de mayor abundancia ornamental– el correspondiente al *Cristo del Refugio* (1943) o el *del Cristo de la Esperanza* (1954). Se obvian en este listado tanto el correspondiente a la *Virgen de los Dolores* de esta última cofradía que, pese a realizarse en el mismo taller (1962), se adecuó a una caída en dos puntas con diseño de marcado eclecticismo formal como aquel otro del *Cristo de la Sangre* (ca.1950) cuya riqueza, ciertamente, contraviene el espíritu decorativo imperante.

La seña de identidad de todos ellos es el mayor desarrollo de superficies bordadas, la inclusión de motivos ornamentales aislados y el uso de texturas diferenciadas: goteras superpuestas en la parte superior (*Cristo de la Sangre* y *de la Esperanza*), tallos de gran carnosidad (*Cristo del Rescate* y *estandartes de Cristo y Soledad* en el Perdón, 1953) y entrecruzados ramajes vegetales y florales en sedas de colores (*Virgen de la Esperanza*, 1950). Algunos de estos usos –así como el formato de sus superficies– aún recuerdan modelos decimonónicos italianos, aunque desprovistos del esplendor técnico de aquellos. Tales usos, parangonables con aquellos “επιτάφιο” orientales de la liturgia de Viernes Santo, no alcanza la magnitud ornamental de tales precedentes marcando la poco acostumbrada inversión en esta parcela del cortejo. Será en los últimos tiempos, sin embargo, cuando se remarque la dependencia exterior en las obras de mayor esmero. Al cierre del taller de Casa Lucas sucederá el de los obradores conventuales pasando a ser Andalucía (*Virgen de las Angustias*, en 2000, *Cristo de la Salud*, 2008, *Consuelo de los Afligidos*, 2018, y *Virgen del Rosario en sus misterios dolorosos*, 2019) la zona de provisión de estas piezas. Las aportaciones llegadas desde Cartagena serán excepcionales (*Cristo de Santa Clara la Real*, 2001) y condicionarán el uso de una técnica, la de la cartulina, que no llegó a implantarse en la capital.

En estos trabajos se procura mayor suntuosidad y calidad técnica que en las décadas previas fruto, acaso, de una sensibilidad más cultivada en la formación de los comitentes. Con todo, suponen aún casos excepcionales que evidencian el poco interés prestado a las artes suntuarias en la Semana Santa murciana. Consecuencia de ello es la masiva incorporación –desde finales de la década de los ochenta– de estandartes de formas seriadas, con inclusión de zonas ejecutadas con materiales sintéticos (incluyendo aquellos realizados directamente a máquina) y un manifiesto amaneramiento formal en las trazas que han llenado las procesiones de Semana Santa con obras de nulo valor patrimonial; ajenas, en cualquier caso, al valor artístico que se ha venido atesorando en otras ramas –como la escultura– a lo largo de los últimos siglos y carentes, en un sentido amplio, de la más mínima coherencia formal y estilística.

### Los “sudarios” de la Semana Santa cartagenera

Tras la irrupción del soberbio estandarte del Nazareno conservado por la Cofradía marraja de Cartagena (estudiado específicamente por Pérez Sánchez y Mínguez Lasheras) la presencia de estas piezas ricamente bordadas ha sido una constante en la localidad portuaria desde los primeros años del siglo XX<sup>13</sup>. En el proceso de enriquecimiento constante de estas piezas resulta esencial considerar el estrecho vínculo entre la estética modernista –particularmente la arquitectura– y el ámbito del bordado local. Cabrá referir como fueron precisamente los arquitectos activos entonces en la ciudad los que proporcionaron diseños para la elaboración de algunos de los “sudarios” más representativos<sup>14</sup>. Esta dependencia se inserta dentro de la propia lógica modernista pues su estética decorativa prestó especial atención a esta práctica artística. No es casual que artistas renombrados como Hermann Obrist o Henry Van de Velde se preocuparan especialmente por sus diseños y elaboración dada la necesidad de insertarlos en los sofisticados salones burgueses. Debe entenderse, en consecuencia, que este interés del *Art Nouveau* por lo textil guarda una estrecha li-

---

13. PÉREZ SÁNCHEZ, M. “Una aportación... (obr.cit.): pp.25-29; y MÍNGUEZ LASHERAS, F., “El estandarte de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena; paradigma del bordado pasionístico del siglo XVIII” en MARTÍNEZ SORIA, C.J. (coord.), *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación, 2002: pp.281-288.

14. Es el caso de la túnica del Cristo del Prendimiento diseñada por el arquitecto Francisco de Paula Solís en 1891: BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha de catálogo” en *Los californios...* (obr.cit.): p.74.

gazón con la decoración doméstica manteniendo, incluso, un estrecho vínculo con las trazas empleadas en el trabajo de la forja del hierro (esencial en este ámbito) y las demás artes aplicadas<sup>15</sup>.

Este hecho libera, en definitiva, al mundo del bordado de los estereotipos decimonónicos permitiendo la inserción de los grandes artistas en su práctica. Elocuente es el caso de Antonio Gaudí cuya participación en la realización de estandartes es bien conocida: de la *Misericordia* de Reus (1900) y del *Orfeo Feliuá* (1900-01), respectivamente<sup>16</sup>. Será el contacto de algunos de los arquitectos que trabajarán en Cartagena con el ámbito catalán el que aporte la idoneidad de estos profesionales para la realización de los diseños. Este episodio representa, en efecto, uno de los puntos de inflexión en el desarrollo artístico del bordado incorporando libertad creativa y gusto ornamental acorde a la estética de su tiempo. El efecto ornamental sobre los estandartes será tal que vislumbren una caracterización estética nueva convirtiendo, de hecho, a Cartagena en centro creativo de primer orden en esta especialidad pasionaria. Si se observa esta dinámica en comparación con Sevilla donde, de mano de la arquitectura regionalista, se impulsará en la década de los veinte el pulso artesanal y la dedicación de los talleres, se comprenderá la relevancia de un proceso que abunda en la estética sofisticada aportada por la arquitectura<sup>17</sup>.

Es cierto que el caso hispalense es especial dado que nunca cerraron los obradores dedicados al bordado desde tiempos del Barroco si bien no es menos cierto que figuras esenciales como Juan Manuel Rodríguez Ojeda o Herminia Álvarez Udell supieron adecuar su estilo a los nuevos influjos superando la práctica romántica precedente<sup>18</sup>. El caso de Cartagena, pues, presenta algunos paralelismos con lo acontecido en aquella ciudad, aunque conviene reseñar una dependencia de talleres externos (al menos, en un primer momento) que conllevó la materialización de los diseños cartageneros en ciudades extranjeras como Lyon (Francia) o más cercanas como Valencia. Esta última circunstancia se antoja fundamental al propiciar la implantación de la técnica del bordado sobre cartulina -ya empleada en aquellos lugares- que no era otra sino la específica del bordado francés<sup>19</sup>. Por su sencillez (hilo entrefino dorado, llanamente cruzado sobre gruesa base de cartón y cuero) y la facilidad para adaptarse a los delgados motivos del rameado modernista consiguió abrirse paso primero en los talleres del Asilo de San Miguel extendiéndose luego a obradores dirigidos por mujeres<sup>20</sup>.

De esta intensa relación surgirán las más espléndidas obras artísticas del bordado en oro que se conservan en la región y que constituyen un conjunto aún poco reivindicado en los medios académicos. Si bien las obras realizadas con anterioridad a la Guerra Civil tenderán a seguir las pautas del magnífico *estandarte del Prendimiento* (1930) diseñado por el arquitecto Francisco de Paula Solís<sup>21</sup> -entre ellas hay que destacar los diseños de Miguel Fernández Rochera para el *sudario de la Santa Cena* (1936)- el protagonismo recaerá de inmediato en el aludido taller del Asilo en el que se ejecutarán los *estandartes de la Oración en el Huerto* (1931) y *de la Samaritana* (1936), éste actualmente ligado a la agrupación de Santiago Apóstol<sup>22</sup>. Debe comprenderse, por la inmediatez de los años, en la ebullición de este tipo de enseres textiles que acabaron convirtiéndose en sinónimo del esplendor de la Semana Santa cartagenera. Protagonismo indiscutible tendrá, ya en los

---

15. SCHMUTZLER, R., *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1985: pp.121-126.

16. HENSBERGEN, G.V., *Antoni Gaudí*, Barcelona, Random House Mondadori, 2016: p.345.

17. COLÓN, C., "Restauración de España, reinvención de Sevilla: la época de Rodríguez Ojeda (1853-1930)" en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000: pp.34-46.

18. Al respecto de la rivalidad en las labores de diseño de estos artistas véase MAÑES MANAUTE, A., "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda" en *Juan Manuel...* (obr.cit.): p.81.

19. Los primeros trabajos de bordado en cartulina para las cofradías regionales se produjeron, paradójicamente, en Cartagena y Murcia en 1891. A la par de la túnica del Prendimiento en la ciudad departamental llega a Murcia -de mano del taller industrial catalán de Francisco de Asís Serra- el manto de la Soledad de la Concordia del Santo Sepulcro. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética...* (obr.cit.): pp.439-448.

20. Implantación en el marco de la institución benéfica, a partir de 1930, que vino precedida del interés por potenciar el atractivo de las procesiones cartagenera y una vez que, en 1912, llegó desde los talleres valencianos de Burillo la nueva saya de la Virgen del Primer Dolores. Ver HUERTAS AMORÓS, A.J., "Ficha de catálogo" en *Los californios...* (obr.cit.): p.80.

21. Ídem.

22. Véanse BOTÍ ESPINOSA, M.V., "Ficha..." (obr.cit.); y AGÜERA OLIVO, D., "Ficha de catálogo" en *Los californios...* (obr.cit.): pp.82 y 86.



años siguientes a la contienda, el taller de Consuelo Escámez que colaborará con diseñadores que aportarán, sucesivamente, su impronta: Gilabert en la composición -ciertamente ecléctica- del *sudario de la Virgen del Primer Dolor* de 1943 -hoy de la Virgen de la Esperanza- y Miguel Fernández Rochera en el soberbio ejemplar de 1944 calado destinado a *San Pedro*<sup>23</sup>. En este último parece triunfar de forma definitiva la estética modernista no siendo extraña la alusión, en su traza, a ornamentos del propio Gaudí para la Casa Calvet de Barcelona<sup>24</sup>.

Será esta última pieza la que marcará tendencia al imponer unos estrechos tallos vegetales completamente bordados sobre una etérea malla calada (acaso alusiva a la red del “pescador de hombres”). El efecto, semejante al de una celosía calada o una cota de forja, sorprende por su audacia al provocar la inusual impresión de anular el tejido base. Este recurso -ya empleado por Álvarez Udell en el *simpecado de la Hermandad del Silencio* de Sevilla (1920)- proporciona la insinuación de una atmósfera volátil e indefinida. Además, al proporcionar una sensación de riqueza insustancial se convertirá en referente para buena parte de los sudarios “californios”. De ahí la procedencia de identificar esta relación estética -hasta ahora inédita- entre ambos trabajos que procuran, en definitiva, una fórmula inédita de honda repercusión. Basta recordar, en este sentido, los trabajos que, de mano de aquella genial diseñadora, realizará el taller sevillano de Hijos de Olmo -cual el *pallio de la Virgen del Patrocinio* (1922-23)- y que representan la novedosa constitución de un bordado en el que -por encima del tejido base- se plantea la inédita constitución ornamental sobre el aire<sup>25</sup>.

Proceda de donde sea la impronta de Rochera, es evidente que se nutre del gusto ornamental coetáneo, así como del deseo de las cofradías por exhibir textiles cada vez más sorprendentes. Pese a ello convendrá advertir el uso desigual de las técnicas: tendentes para estas trazas en Sevilla al uso primordial de la hojilla de plata sobredorada, relegados en Cartagena a la difusión -menos brillante- de la cartulina. Evidentemente, los diseños quedan condicionados al uso de la usanza más habitual en cada lugar. Centrando la cuestión a esta última ciudad, es innegable el triunfo de una pieza que inspirará ejemplares materializados, poco después, por la bordadora Ana Vivancos bajo diseños de Balbino de la Cerra. Este torrevejense de nacimiento se convertirá en el máximo exponente del bordado cartagenero y lo hará combinando aquella idea modernista del calado con la inserción de modelos vegetales dotados de gran libertad creativa. La evolución de estos sudarios será progresiva partiendo de un ejemplar, el del *Prendimiento* (1962), donde el bordado marcará delgadas carnosidades vegetales alrededor del emblema de la cofradía. Se obvia, pues, la representación figurativa del estandarte precedente convirtiéndose en la línea a seguir en los sudarios de la cofradía<sup>26</sup>.

Obras maestras de este período serán el *sudario de San Juan Californio* (1965) y el *de la Virgen del Primer Dolor* (1976) en los que se experimenta sobre las posibilidades de la variante del bordado calado. Habiéndose desprendido de la base de la malla, es ahora el movimiento de los tallos vegetales y la hojarasca los que marcan la unión de las diversas masas ornamentales. En el correspondiente a San Juan, sobre terciopelo blanco y jugando con efectos sugeridos -en los que el bordado se limita a perfilar los contornos vegetales- se reproduce la suntuosidad de un modo admirable: de la Cerra retoma las palmetas acuchilladas, usadas por Francisco de Paula Solís en 1930, dotándolas ahora de un efecto nuevo sobre los planos vacíos de bordado cubiertos con lentejuela. Así, el efecto óptico transfiere la esplendidez del dorado a superficies que, en realidad, carecen de bordado. Se desconoce si este recurso deriva de la austeridad presupuestaria o como, en otros casos, el diseño se deja llevar por criterios exclusivamente imaginativos. El resultado, en cualquier caso, ofrece una riqueza expresa otorgando las lacerías curvilíneas -dibujando fuertes

---

23. HUERTAS AMORÓS, A.J., “Ficha... (obr.cit.): p.90; y BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha... (obr.cit.): p.88.

24. ZERBST, R., *Gaudí. Obra arquitectónica completa*, Madrid, Taschen, 2005: p.100.

25. LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900-1930*, Sevilla, Jirones de Azul, 2011: pp.298-320.

26. Ambos autores acababan de estrenar, en 1960, el diseño del “manto granate” de la Virgen del Primer Dolor: DEL BAÑO ZAPATA, R., “La Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento desde su fundación hasta la actualidad” en *Los californios...* (obr. cit.): p.48.

dinámicas perimetrales- una expresividad concluyente. Así, parece inevitable referir que se alcanza aquí una madurez creativa no superada más adelante.

El correspondiente a la Virgen –una década posterior- exhibe una concreción plástica diferenciada. Ideado como una masa azul de terciopelo sobre la que se dibuja el anagrama de la Virgen, dispone a su alrededor una fantástica trama de flores y tallos sobre una superficie al aire. Las uniones directas de los dibujos vegetales se desenvuelven airosamente desvaneciéndose hacia abajo en sendos picos calados. La prestancia general alcanzada es paradigmática desarrollando los aciertos de esta plástica cartagenera hacia una elegancia definitiva. Otras piezas análogas, cual el *sudario de la Virgen Dolorosa* de los marrajos (1966)<sup>27</sup> o el *de la Virgen del Amor Hermoso* (1967)<sup>28</sup>, que se anticiparon en estas concepciones no alcanzan, sin embargo, a revelar el efecto maduro y magnífico ideado por de la Cerra. Es la consumación de una imaginación libre – sagazmente explotada en el diseño- frente al criterio, más racional y ordenado, imperante en las superficies caladas hispalenses las que aportan singularidad a estos trabajos rompiendo, además, con la línea barroquizante que antepone la simple abundancia.

No obstante, el bagaje de la simetría como condimento propio del bordado moderno, en contraste con las tendencias asimétricas del romanticismo, aún va a mostrar algunos ejemplos de razonable calidad. Es el caso de los trabajos postreros de Consuelo Escámez vinculados a la cofradía marraja y que incorporará, fruto del gusto de la época, semejante tendencia aliterada y racional al bordado calado. Uno de los mejores ejemplos de este tipo es el bordado, en 1945, del sudario de la agrupación marraja *de la Santa Faz*. El orden es más riguroso y elegante, ciertamente, que el obtenido en el de San Pedro un año atrás. El efecto del hilo de plata al aire refuerza, en conjunción con la celosía vegetal calada –sobre la que se dispone, como sello de esta autora, la impronta de una cruz-, una materialidad plástica de belleza serena y equilibrada. Su plástica, asimilándola a la práctica del bordado al aire, concreta la ortodoxia de esta tipología cartagenera. En el de *la Santa Agonía* (1964) colaboran nuevamente Balbino de la Cerra y Ana Vivancos jugando con las ideas plásticas empleadas en el sudario de San Juan californio y abandonando premeditadamente el rigor de Escámez (pese a mantener como rasgo de los marrajos la persistente cruz en el centro). El efecto, empero, es novedoso confiriendo contundencia ornamental al conjunto en sus dos caras bordadas<sup>29</sup>.

Ideas similares habían materializado con anterioridad ambos autores en el de la agrupación de *la Piedad* (1952) en base a la unión de finos tallos. Si bien se repite aquí la presencia de la malla como sustento para el bordado se constituye una masa ornamental armónica en base a la persistencia circular de hojarasca contorneada y bases florales: repitiendo, por cierto, la característica de cinco pétalos persistente en los sudarios marrajos desde la pieza emblemática del siglo XVIII. Es interesante en esta época la confluencia de artistas del bordado dispares dentro de esta misma Cofradía de Jesús Nazareno pues en 1970 aún encontramos a Consuelo Escámez ejecutando el *estandarte del Santo Entierro*: modelo de sobriedad articulado en torno al motivo central de la Cruz que abarca toda la dimensión de la pieza. Tipología que, por cierto, repetirá la autora progresivamente para otras localidades murcianas como Cieza, Alhama o Jumilla. Se advierte, de este modo, frente a los efectos barroquizantes preferidos en la plástica de la cofradía californio, la persistente dualidad en la de los rivales donde, en efecto, conviven las fórmulas más austeras propias de los diseños de Escámez con la aparición puntual del binomio de la Cerra-Vivancos o la inserción, incluso, de otras trazas debidas a Antonio Espín, Rafael Puch, Mariano Pérez o el, más sugestivo, José Ramón Ballesta<sup>30</sup>.

En los últimos trabajos de bordado cartagenero se mantiene vivo el espíritu ornamental y de riqueza ya alcanzado desde la década de los cuarenta. No obstante, los diseños de José Ramón

---

27. Ideado por Ángel Joaquín García Bravo con bordado de Consuelo Escámez.

28. Obra, como el de la Virgen del Primer Dolor, de la bordadora cartagenera Ana Vivancos.

29. Véase al respecto ALCARAZ PERAGÓN, A., *Marrajos de la Agonía. Setenta y cinco años en Viernes Santo*, Cartagena, Ayuntamiento, 2006: p.92.

30. Los datos de estas piezas de la Cofradía de Jesús Nazareno se recogen en AA.VV., *Enseres de Nuestro Padre Jesús Nazareno y sudarios marrajos*, Cartagena, Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2007.



Ballesta para la agrupación de la *Vera Cruz* (2000) significa el paroxismo de una impronta que ha determinado la creatividad del bordado cartagenero en los últimos años. En esta línea magnífica y algo redundante de formas ha de situarse el estandarte de la cofradía californiana dibujado por de la Cerra y ejecutado, esta vez, por Antonio Sánchez (2003). La sobreabundancia de tallos, así como la persistente técnica del bordado calado generan una atmósfera tan suntuosa como redundante en una época, comienzos del siglo XXI, marcada por el final del que, a buen seguro, ha sido el gran genio creativo del bordado cartagenero. No obstante, la práctica dependencia de los encargos locales -salvo excepciones puntuales como la serie de piezas diseñadas por Balbino de la Cerra y ejecutadas tanto por Vivancos como por Salvadora Hódar para la Semana Santa de Torrevieja- determina cierta falta de dinamismo en la dinámica de taller. La pérdida de las antiguas maestras que regentaban dichos talleres, así como la incorporación de nuevas labores realizadas con materiales sintéticos, condicionan la sintomática inquietud de un período -el actual- que carece del contexto social y artístico que procuró el esplendor inequívoco de las décadas previas.

### **La problemática genuina del estandarte lorquino**

Los bordados correspondientes a la Semana Santa lorquina son, con diferencia, los que mejor se han estudiados en los últimos años. La singular constitución de sus procesiones -caracterizadas bajo la nomenclatura de *Cortejo bíblico-pasional*- así como la rivalidad existente entre sus cofradías -los "pasos"- ha conformado un marco acorde para el desarrollo de una práctica originalísima de bordado. Así, las técnicas empleadas se distancian del habitual bordado artístico hispano o del, más difundido desde tiempos de la industrialización, bordado en oro al modo francés<sup>31</sup>. La sustancia material de los bordados lorquinos es el empleo de la seda de colores con la finalidad de representar escenas figurativas sobre las superficies empleadas tanto para el atavío como el ornato de las imágenes y los restantes personajes que figuran dentro de sus cortejos. Pero incluso teniendo en cuenta esto conviene valorar el distanciamiento de las técnicas usadas, de genuina impronta local, de los habituales usos que las imaginerías de sedas tuvieron en la tradición artística del bordado nacional.

Constituye, por ello, un caso excepcional que hay que ligar aquí al caso concreto de los estandartes. También esta tipología precisa de concreción pues, al uso emblemático de "banderas" representativas de "los pasos" (blancos y azules son las que rivalizan en el peso organizativo de la Semana Santa), se suma un uso singular de las prendas tendidas sobre barra horizontal que constituyen grandes tapices de bordado ilustrativos de escenas evangélicas. Al contrario que en Murcia y en Cartagena dichos estandartes no anticipan la presencia de las imágenes, sino que constituyen una insignia con entidad propia dentro del cortejo. Además, su temática es variada debido a la propia sustancia histórica de su presencia en los cortejos: en origen -caso del famoso *estandarte del Reflejo* de Francisco Cayuela (1914) o del de la *Oración en el Huerto* de Emilio Felices (1915-18)- formaban parte de la faldeta que vestía el trono de la Virgen de los Dolores y de la de la Amargura, respectivamente. Es por ello que algunas piezas que hoy día se corresponden con estandartes no fueron en su origen sino parte del ornamento que circundaba las carrozas sobre las que eran sacadas en procesión las imágenes titulares<sup>32</sup>.

Aunque existieron estandartes específicamente concebidos como *el del medallón* o *el del cuerno* -de 1902- (ambos debidos a la impronta de Cayuela), correspondientes al Paso azul y diseñados por Francisco Cayuela, el hecho determinante en la gestación de los talleres específicos de los pasos y su dedicación creciente a las sedas destinadas a los figurantes del cortejo (base, recuérdese, de la rivalidad entre cofradías) hizo que este tipo de labores tuvieran una importancia relativa pese a su representatividad<sup>33</sup>. De modo que se confiere a los estandartes una independencia estética una vez descontextualizados de su papel originario. La exhibición de estas

---

31. Ha tratado al respecto ROS PARDO, J., "Los artífices de los bordados de Lorca: las bordadoras y el director artístico" en BELDA NAVARRO, C. (coord.), *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Central-Hispano, 2001: pp.53-70.

32. Tal como se recoge en SÁNCHEZ ABADÍE, E. y MUÑOZ CLARES, M., "Fichas de catálogo" en BELDA NAVARRO, C. (coord.), *Arte...* (obr.cit.): pp.128 y 142.

33. AA.VV., *Francisco Cayuela (1874-1933)*, Lorca, Ayuntamiento, 2001: pp.67 y 68.

grandes sedas figurativas se convirtió a partir de entonces en elemento inserto dentro de la propia rivalidad gestando la creación de nuevas piezas destinadas a engrandecer los respectivos cortejos. Fruto de este proceso serán los llamados guiones de la Virgen del Rosario y de la Virgen de los Dolores (Emiliano Rojo, 1945). Se trata de dos insignias concebidas premeditadamente a modo de estandartes para iniciar los desfiles y en las que se concreta -de forma diferenciada- el uso de las sedas y del oro: una orla cromática de vivos vegetales contornea el óvalo de la titular del Paso blanco, mientras en el del Paso azul se muestra una orla calada de bordados en oro rodeando el tapiz central de sedas azules tamizadas con el busto de la titular<sup>34</sup>.

Conviene advertir que también el bordado con oro ha gozado de cierta independencia respecto a las técnicas habituales en el resto del país. Ello se debe a la práctica artesanal habitual en los talleres locales ajenos, en buena medida, al bordado culto usado en los siglos precedentes. Así, la base, abultada a base de sedas blancas, se cubre completamente con hilo de canutillo de oro brillo o mate: usado generalmente en las técnicas hispánicas únicamente para labores de perfilado y bordado popular. Es por ello que el resultado, más abultado, sirve para cubrir amplias superficies ornamentadas a modo de orlas en algunos de los estandartes abordados. Así, al citado de la Virgen de los Dolores le siguió años después, en 1972, el contundente *de la Santa Faz* diseñado por Manuel Muñoz Barberán como preludio de la imagen de la Verónica dentro del cortejo el Paso blanco. La robustez y contundencia de los motivos ornamentales, así como sus dimensiones, suponen la expresión de un lujo premeditado exhibido para contraponerse al de los rivales. Sin embargo, se trata de un caso inédito en la propia Lorca pues su superficie, ampliamente calada, nada tiene que ver con los estandartes más valorados de los cortejos que se ciñen al uso de las sedas<sup>35</sup>. La línea discursiva de esta obra -centrándose ahora en el valor estético de su perímetro- responde al gusto por las ornamentaciones tupidas de sesgo oriental cual las introducidas en Sevilla -tiempo atrás- por Herminia Álvarez Udell: de modo que, si algo amalgama gustos estéticos y configuración tan dispares es, de hecho, la preferencia “mudejarista” que guía el potente tamiz con sus celosías bordadas en oro<sup>36</sup>.

Así, retomando la línea expresiva de las primeras décadas del siglo XX, deben recordarse aquellos otros estandartes diseñados por Francisco Cayuela que, junto a ya citado del Reflejo, formaban parte del ornato del paso de la Virgen de los Dolores. El aprecio que pronto se tuvo por estas piezas hizo que se desgajaran del paso a fin de constituir prendas independientes con un valor estético propio. El valor del estandarte es, pues, el de su exhibición pública en la carrera de la procesión. No obstante, a nivel analítico, no debe perderse de vista su configuración original pues, de lo contrario, no se comprenderá en toda su amplitud la concepción alabeada que marca su traza<sup>37</sup>. De este modo, tanto el estandarte *del Ángel velado* (1915) como el del Reflejo se idearon por Cayuela para constituir el paño posterior del palio de la Virgen y la proa de su carroza, respectivamente. De modo que el excéntrico diseñador otorgó una trama textil a lo que, en otras latitudes, se remitió al trabajo ornamental de la talla en madera o la orfebrería. Esta originalidad del paso -estudiada pormenorizadamente con motivo de su centenario- fue enriquecida, además, con los estandartes gemelos de la Magdalena y San Juan (1914-18) destinados, en origen, como laterales del palio aunque distribuidos -inmediatamente después- en los laterales de la carroza<sup>38</sup>. Esta singularidad ha propiciado, recientemente, la vuelta de estas últimas piezas a los laterales del actual paso de palio de la Virgen de los Dolores sin que se haya recuperado, por el contrario, la configuración original de aquella originalísima tramoya.

Caso también llamativo es el de la tardía incorporación del *estandarte de la Virgen de la Amargura*, ejecutado bajo diseño y dirección de Muñoz Barberán en 1972. La pieza se caracteriza

---

34. SÁNCHEZ ABADÍE, E. y MUÑOZ CLARES, M., “Fichas... (obr.cit.): p.50.

35. Ídem: p.166.

36. LEFÉBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887: p.145.

37. Aspecto que ha sido abordado analíticamente de forma pormenorizada por SÁNCHEZ ABADÍE, E., “El Reflejo. Estudio histórico-artístico” en ESPINOSA CARRASCO, A. (coord.), *Estandarte de El Reflejo. 1914-2014*, Lorca, Hermandad de Labradores, 2014: pp.30-45.

38. SÁNCHEZ ABADÍE, E. y MUÑOZ CLARES, M., “Fichas... (obr.cit.): 136-138.



por su gran anchura, 1.55 m. lo que le confiere una sustancia como auténtico tapiz<sup>39</sup>. La Virgen se presenta de medio cuerpo dentro de un óvalo asimétrico rodeada por cabeza de querubines. Fuera de su ámbito, cuatro medallones circunscriben simétricamente los extremos del medallón incorporando, en el superior, una imagen de busto de Cristo crucificado y dedicando a los demás la impronta de *puttis* infantiles. La visión se encierra por una amplia trama vegetal -que acusa aires de raigambre modernista- diseminada sobre base tamizada con rayos bordados con hilos de sedas de tonos rosáceos. Finalmente, una orla perimetral bordea todo el conjunto exhibiendo hojarasca de amplia carnosidad que remarca la contundente pesadez de la obra. En estos rebordes organicistas se observa la dependencia de motivos tomados del repertorio de manual, particularmente de aquellos incluidos por Lefébure con impronta orientalista de tradición India<sup>40</sup>. En todos ellos, por tanto, se ofrece una impronta bien diferenciada de las secciones rectilíneas y las caídas en pico, más frecuentes en Cartagena y Murcia. Ello remarca el carácter genuino de estos estandartes en un camino que han seguido las restantes cofradías lorquinas para enmarcar la traza de sus correspondientes titulares: estandarte del Resucitado (Cayuela, 1935) y con diseño de Emiliano Rojo para el Cristo del Perdón (1945), la Soledad de la Hermandad de la Curia (1950) y del Cristo de la Sangre (ca.1945).

---

39. Ídem: p.164.

40. LEFÉBURE, E., *El bordado...* (obr.cit.): p.145.



Real e Ilustre Cofradía  
del Santísimo Cristo del Perdón



Hermandad Sedora

AÑO 1600



# El lenguaje heráldico en los estandartes de la Semana Santa Murciana

Álvaro Hernández Vicente

*La heráldica cofrade constituye un lenguaje visual que otorga un conjunto de valores culturales, identitarios y morales a las distintas cofradías y hermandades que conforman la Semana Santa. Este estudio analizará los distintos aspectos y variables de la estética procesional a través del lenguaje heráldico presente en los estandartes de las cofradías murcianas.*

*Brotherhood heraldry is a visual language that confers a set of cultural, identity and moral values to the different brotherhoods and brotherhoods that make up Holy Week. This study will analyse the different aspects and variables of processional aesthetics through the heraldic language found in the banners of the Murcian brotherhoods.*

**M**edallas, faroles, varas, galas, capuces, medias, pendones o estandartes forman parte de una maquinaria de signos y símbolos que otorgan una identidad inconfundible a las cofradías que nutren la Semana Santa. Entre todos estos enseres cofrades, la carta de presentación de la comitiva siempre recae en el estandarte, el cual va a protagonizar este breve análisis a través de uno de sus elementos más característicos: la heráldica. Lo menos llamativo de la heráldica, en términos puros, es su función estética, su principal misión es actuar como un poderoso emblema que proporcione una lectura a todo aquel que lo contemple. Se trata de signos tangibles de poder y representación, procuran el respeto de extraños, el aprecio y unión de los miembros y sobre todo una elocuente propaganda.

La heráldica en los estandartes de las cofradías es el medio más efectivo para la identificación. A diferencia de la heráldica familiar, estos escudos representan la esencia colectiva de la hermandad, encapsulando una historia y unos valores compartidos, en muchos casos heredados durante siglos. La historia de la heráldica en las cofradías se remonta siglos atrás, donde la necesidad de identificación y cohesión entre los miembros llevó al desarrollo de símbolos únicos que representaran la esencia de la hermandad y pudiera ser mostrada al resto de ciudadanos. Por esa misma razón, cada una de ellas tiene su propio escudo, normalmente reflejado en su estandarte a través de unos colores, unas armas y una serie de símbolos. Además, el estandarte tiene la capacidad de mostrar el inicio del cortejo o los tramos entre hermandades. En ningún momento debe entenderse el estandarte como un elemento de poca importancia, ya que se trata de uno de los símbolos más poderosos de un cortejo procesional, marcando territorio y expresando una soberanía en aquel lugar donde se muestra. Su presencia indica que la cofradía ha ocupado la vía pública y que la procesión ha comenzado. En muchos casos la sola presencia del estandarte representa de manera institucional a la propia cofradía, a sus imágenes titulares y a sus cofrades. Esta reflexión lleva a tener en cuenta distintas variables de análisis:

En la ciencia heráldica el color es esencial para poder leer correctamente los distintos blasones, identificar los linajes e incluso desentrañar los valores simbólicos que contienen. Por esa misma razón la elección y la combinación de estos colores en los estandartes no sólo añaden una belleza cromática o simplemente se identifica con los colores de las túnicas de sus penitentes, sino que permiten respirar un significado que va más allá de la mera percepción. Existe una coherencia cromática meditada por las propias cofradías. De esta manera el azul mariano del Viernes de Dolores teñirá los estandartes de la cofradía del Amparo, el marrón franciscano del estandarte de la cofradía de la Fe nos remitirá a la orden del santo de Asís, remitiendo además simbólicamente a su sede canónica; la cofradía de la Esperanza inundará las calles con unos estandartes verdes, aludiendo a esta virtud teologal; la cofradía de la caridad poseerá como fondo a su heráldica el color rojo corinto, aludiendo al color de ese amor “que da la vida por sus amigos”. Durante todo el periodo de Cuaresma y Semana Santa el color morado es el asociado con la penitencia y Pasión del Señor. No es extraño que la Cofradía más antigua de la ciudad,

la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, porte el color por excelencia de este tiempo, el color de la penitencia, al igual que la túnica de su titular. Un luto correspondiente a aquella carga pesada que refuerza la narrativa de la Pasión. Por ello no es de extrañar que no sólo todos los penitentes vayan de morado, sino que los estandartes de la cofradía lleven por bandera, valga la redundancia, este color. También el color que posee como elemento heráldico cada estandarte, está mostrando la idiosincrasia de cada cofradía. La tradición popular siempre ha asignado los distintos colores a las distintas cofradías, hasta el punto de ponerles hasta nombres como el caso de “los coloraos”. Esto no sería coherente si el estandarte, a pesar de poseer el simbolismo de la cofradía de la Sangre, no fuera también “colorao”, ya que seguramente el pueblo no habría llamado así a la cofradía.

Otro de los elementos en clave de análisis, es el alarde de pertenencia o vinculación de una cofradía a su sede canónica. Muchos estandartes incorporan emblemas vinculados a la parroquia que sirve como sede de la cofradía. Estos elementos refuerzan los lazos comunitarios no solamente con su templo de referencia, sino con todos los vecinos de un barrio o parroquia, estableciendo una conexión tangible entre la hermandad y su entorno local. Por esa misma razón, la vía pública se engalana con colgaduras en los balcones o banderolas en las farolas con la heráldica de la cofradía en cuestión. Uno de los ejemplos más destacados podría ser el barrio de San Pedro, donde su templo parroquial es la sede canónica de la Cofradía de la Esperanza y los balcones de las calles aledañas suponen una explosión de sinople mostrando una cofradía que se ha convertido en la seña de identidad de todo un barrio, acaparando el sentimiento de pertenencia entre todos sus vecinos. Esto se consigue, además, dotando de elementos heráldicos el estandarte que muestre el orgullo de la cofradía por ser parte de dicho templo, en muchas ocasiones templos de grandísima relevancia histórica. Por ello, el estandarte de la cofradía de la Esperanza posee la tiara papal y las llaves, haciendo alusión a San Pedro, titular de la parroquia. La inclusión de emblemas parroquiales no solo es un acto de identificación local, sino también refuerzan el compromiso mutuo que se alarga a través de actos y diversas actividades a lo largo del año, donde parroquia y cofradía trabajan conjuntamente. Añadiendo algunos ejemplos más de la heráldica parroquial en los estandartes cofrades, cabría señalar el caso de la cofradía del Amparo, donde aparece en el escudo la mitra y el báculo de San Nicolás de Bari, parroquia que es sede canónica y propietaria de sus sagrados titulares. Uno de los casos que no correspondería de una manera literal a este marco teórico sería la cofradía del Rescate, en cuyo estandarte aparece la cruz trinitaria, no en este caso como sede de dicha organización, sino como origen de la misma, aludiendo al convento de los trinitarios donde se rendía culto al titular, el Cristo del Rescate. También este es el caso de la cofradía del Cristo de la Salud, en cuyo exquisito estandarte que precede al titular aparece la granada bordada, símbolo de la cofradía por haber tenido cobijo en el antiguo hospital de San Juan de Dios.

Asimismo, los estandartes exhiben con frecuencia elementos relacionados con la Pasión de Cristo. Desde la corona de espinas hasta los clavos y la cruz, estos símbolos pueden formar parte de la heráldica o simplemente del ornato del propio estandarte. Por un lado, estos elementos ayudan a identificar los distintos pasos que van a ir apareciendo durante el cortejo. Un ejemplo de ello es ver representada la columna con unos látigos, o un paño con un rostro impreso, aludiendo a escenas como la flagelación o la Verónica respectivamente, como se aprecia en los estandartes del Amparo o del Perdón. Sin embargo, también pueden aparecer para contribuir a la meditación de la Pasión, de manera que los cofrades, fieles y público asistente recuerde cada una de las *Arma Christi* que han nutrido de manera habitual los repertorios iconográficos vinculados al drama de la Pasión de Cristo. Cofradías como la Esperanza, que nutre todos sus estandartes con las palmas del Domingo de Ramos; el caso de la Cofradía de la Sangre, que no sólo posee estos símbolos como el cántaro de la Samaritana o el gallo de las Negaciones de Pedro, sino que están diseñados con elementos iconográficos que aluden a la eucaristía, al lagar místico, a través de elegantes y frondosas vides y espigas de trigo. Otro de los casos es la cruz guía de la cofradía de Servitas, repleta de elementos vinculados con la Pasión de Cristo, en cuyo centro preside el corazón con los siete puñales, emblema de la cofradía. Los estandartes, a través de su heráldica, se convierten en portadores de la fe y la devoción, transformando cada procesión en una experiencia espiritual más profunda.



Otro de los lenguajes que muchas cofradías generan visualmente a través de su heráldica es la idea de continuidad a lo largo del cortejo mostrando su único emblema repetido en cada uno de los estandartes. De esa manera, la coherencia en la representación heráldica en los distintos estandartes de una cofradía genera una poderosa sensación de unidad. Al ver el mismo escudo en diferentes pasos, tramos y contextos, los miembros y el público experimentan un vínculo visual e institucional que trasciende la diversidad individual. Esta continuidad fortalece la cohesión interna y otorga a los cofrades una profunda sensación de pertenencia. La heráldica, al ser un elemento compartido, se convierte en un símbolo tangible de la conexión entre generaciones de cofrades y en objeto de uniformidad y unidad de cortejo. De esta manera, la Cofradía de Jesús es un gran ejemplo de esta forma de presentarse en las calles de la ciudad de Murcia. Cada uno de sus estandartes posee el mismo motivo heráldico, es decir, el escudo de la cofradía, para cada uno de los pasos (JHS). De manera que paso a paso, los estandartes recuerdan que todo lo que acontece, la lección magistral que imparte la escultura, pertenece a la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Otra de las cofradías que emulan este mismo método de exposición pública de sus elementos institucionales es la cofradía de la Caridad, cuya heráldica, consistente en un escudo ornamentado por cueros recortados al estilo del siglo XVII, momento de esplendor de la antigua plaza de Santa Catalina, se reproduce en cada estandarte con las siglas del nombre de Cristo. Además, la cofradía de la Caridad hace propaganda continua de sus elementos heráldicos en dalmáticas, tronos, faroles y un largo etcétera; esto responde a un correcto uso del lenguaje heráldico; podría compararse con la misma capilla de San Lucas de la Catedral, donde los marqueses de los Vélez reprodujeron multitud de veces en los muros, accesos y exteriores de aquel relicario del gótico español las armas de Fajardos y Chacones, pues no sólo importaba ser visibles, sino reiterativos en su propia identidad como medio de próspera y orgullosa propaganda.

Sin embargo, existen aspectos curiosos, que conviene tratar en este estudio, como son nuevos frentes que se van abriendo en la ciencia heráldica, en este caso auspiciada por las propias cofradías. A lo largo de los años, las cofradías han experimentado con la heráldica en busca de formas innovadoras de expresar su identidad. Nuevas interpretaciones artísticas de los símbolos tradicionales y la incorporación de elementos contemporáneos que han llevado a la evolución de la heráldica cofrade. Esta adaptabilidad no solo demuestra la vitalidad de la tradición, sino también la capacidad de las cofradías para mantener su identidad mientras se conectan con audiencias contemporáneas. De esta manera es muy común encontrar dos elementos que se repiten constantemente en la mayoría de las cofradías murcianas, el IHS (JHS), monograma del nombre de Jesucristo, elemento que numerosas cofradías como la Caridad, el Perdón, la Salud o Nuestro Padre Jesús poseen; y también el recurso de utilizar como orla del escudo la corona de espinas, de manera que en su interior se dispongan las armas heráldicas de la cofradía o en el caso de los estandartes de hermandades, utilizar su interior para colocar un símbolo iconográfico vinculado al paso, o bien una pintura en la que se aprecien las imágenes o el titular. No es extraño ver en la cofradía del Santo Sepulcro la cruz de Jerusalén, una sola cruz potenciada para aludir a la cofradía de la Misericordia o la cruz santiaguista de la cofradía del Perdón, algo que durante siglos se ha visto en la ciencia del blasón. Por otro lado, elementos tradicionales como el águila de San Juan o el corazón atravesado por un puñal o siete espadas; incluso las cinco llagas, siguen manteniendo la tradición de elementos y armas heráldicas propias de la iconografía cristiana. Las armas vinculadas a órdenes como el emblema franciscano de la cofradía de la Fe, las barras mercedarias del estandarte del Nazareno de la Merced o el emblema trinitario del Rescate, siguen aludiendo a una continuidad secular que vincula la realidad de una ciudad con su pasado conventual, seña de identidad de esplendor de la Murcia barroca. Cabe señalar el continuo uso de la corona real, siempre y cuando la cofradía haya obtenido el título de Real, aunque no siempre se espera a tener dicho título para añadir una corona al escudo, algo que rompe las leyes rigurosas de la heráldica.

En cambio, la heráldica cofrade, se ha ido actualizando, creando composiciones que en muchas ocasiones juega en contra de la propia disciplina del blasón, pero en otras conforman nuevos sistemas visuales que contribuyen a modernizar el repertorio tradicional que la cultura visual ha ido arrastrando durante siglos. De este modo, la incorporación de objetos como la tiara y el báculo de San Nicolás, la cruz con el sudario pendiente de ella -un concepto poco visto en el lenguaje

heráldico- de la cofradía del Yacente, el banderín de Cristo Resucitado para la cofradía del mismo nombre afincada en Santa Eulalia utilizado como elemento heráldico en cada uno de sus estandartes, el rostro del Cristo del Refugio como emblema en sí mismo para la noche de la procesión del Silencio, nos llevan a comprobar cómo se ha actualizado el lenguaje heráldico con elementos que ya se encontraban asimilados en la tradición iconográfica aunque nunca se hubiesen usado como elementos heráldicos. Por tanto, estamos hablando de una continuidad visual bastante fiel y de una puesta en escena acorde a la tradición, sin grandes rupturas en el devenir visual, que contribuye a mantener la esencia, la identidad y la cultura estética de los cortejos murcianos.

En muchas ocasiones ya no sólo la heráldica formada por armas es suficientemente efectiva, sino que muchas cofradías acompañan sus escudos junto a lemas o divisas, normalmente escritos sobre filacterias, que contribuyen a reforzar y a compartir el mensaje que pretenden transmitir acorde a sus valores. La cofradía del Amparo añade alrededor de su escudo la siguiente frase: “En la tribulación persevera, en la oración sed asiduos”; la cofradía del Perdón aludiendo a esta misericordia divina alude al libro de Job en su capítulo XIV en uno de sus estandartes, concretamente haciendo hincapié en el versículo dieciséis: “Porque entonces no contarías mis pasos ni observarías mi pecado”, además el estandarte de su titular, el Cristo del Perdón posee bajo la efigie “Padre, perdónalos”. Estas palabras o frases cortas actúan como una declaración simbólica de las creencias y principios que guían a la entidad representada, a su vez que refuerzan la identidad, motivan e inspiran a todo aquel que lo lee.

A lo largo del artículo se ha podido ir viendo a través de los conceptos analizados cómo la heráldica en los estandartes se ha convertido en un puente visual que conecta generaciones. La presencia constante de los mismos símbolos a lo largo del tiempo ha establecido una continuidad que trasciende las diferencias generacionales, esto forma un solo cuerpo con la devoción al titular, pero también con otros elementos como el color, la uniformidad que establece la túnica o incluso el relevo en los puestos que aún se heredan por línea familiar. Este sentido de continuidad fortalece la identidad de la cofradía y crea un lazo intangible pero poderoso entre aquellos que participan en ella. Identidad, devoción y unidad representadas por un lenguaje único en la historia de Occidente: la heráldica.



# Acróstico de Estandarte

Antonio Martínez Cerezo

*Tan plural como su forma es la representación, la iconografía. Por razones fácilmente comprensibles, el estandarte mayor se limita a recoger el emblema o insignias, el guión en suma, de la cofradía. En términos dialécticos cabe decir que son la tarjeta de presentación de la cofradía. La cofradía misma. El emblema. La bandera. Con su aprobado lema y color institucional.*

*As plural as its form is representation, iconography. For easily understandable reasons, the main banner usually includes the emblem or insignia, the guidon in short, of the brotherhood. In dialectical terms, it could be said that they are the brotherhood's business card. The brotherhood itself. The emblem. The flag. With its agreed motto and institutional colours.*

**E**mpieza la procesión religiosa, el desfile procesional, con grandísima puntualidad y enorme expectación. A la hora anunciada y con la solemnidad que tradicionalmente le es propia. Fe en alza. Almas en vilo. Espíritus ensoñadores. Vendedores de globos, de chuches, de ilusiones infantiles a la carrera. Cohetes de aviso. Tracas de albricias. Gran alboroto de palomas insomnes en el campanario de la iglesia parroquial, cuyos fieles conocen al dedillo, por dentro y por fuera, a conciencia, portón principal y de la sacristía, enrejadas ventanas laterales, fanales, altares y capillas, bancos corridos y reclinatorios, confesionarios y pila de agua bendita. Por la frecuentación y el trato, los parroquianos saben dónde se yergue el cirio pascual, los velones, el crismón, donde ésta el Santísimo, ante el cual hay que arrodillares y santiguarse al pasar. En el barroco portón del templo, labrado en rico mármol negro vetado en blanco o en modesta piedra tosca de fragilidad de mantequilla, rechinan los goznes del portón como cigarra por el sol enrabetada. Con lentitud ceremonial se abre la puerta, labrada o sin labrar, con cuarterones ilustrados o huérfanos de imágenes, con sublimes escenas bíblicas o con avisos de misas, oficios y velatorios. La puerta central es alta, grande, pesada, de añeja madera, de repintada madera, de oscura madera, con severos detalles metálicos. Y en esto, a todo esto, en el hueco de la puerta ya abierta de par en par, aparece como en el principio de un sueño muy promisorio el majestuoso estandarte mayor de la cofradía penitencial airosamente alzado por el portaestandarte. Terciopelo y oro. Alma de la cofradía y de los cofrades que la formaron, la forman y la formarán. Insignia querida, divisa, gallardete, bandera o pendón, por lo general cuadrangular u ovalado, suspendido de un astil de madera o un perchero metálico. La forma es lo de menos. Los detalles poco importan. El ferviente portaestandarte tiene a gala, a inmenso honor, a grandísima honra, cargar con la responsabilidad que tamaño honor supone, obligación asumida votivamente, con fe, decisión y gusto, de sacar anualmente el estandarte mayor en solemne procesión, de pasarlo con pausada ceremoniosidad por la carrera, de principio a fin a ser posible, a costa de las resentidas vértebras de la espalda, el mal de cuello, el reúma de las piernas y los años que no perdonan. Ya no es tan joven, vive Dios, como cuando en uno de los días más felices de su vida, su señor padre y gran señor de sus días, ejemplo y lección de fe profunda, que en gloria esté junto a su amor de siempre, su esposa del alma y queridísima madre del portaestandarte, se echó resignadamente a un lado cuando sintió llegada la hora de cumplir con naturaleza, le signó la frente con el pulgar de la mano derecha impregnado en agua bendita y con el signo de la santa cruz le dio la bendición, el relevo, la alternativa, el cupón pagado de la procesión del año y el número de primerísimo cofrade. Tres generaciones sucesivas de portaestandartes evocan la memoria en ascuas del actual portaestandarte. Quien con el estandarte mayor de la cofradía sólidamente empuñado con la mano izquierda por el centro y braceando con la derecha, como es de rigor, encabeza la procesión, el desfile procesional que su respetable y respetada presencia en el umbral del templo anuncia al expectante gentío. El abuelo. El padre. El hijo. Tres generaciones de portaestandartes. Y al lado suyo, a diestra y siniestra, los dos acólitos, monaguillos para sacristanes, que humildemente llevan los bordones laterales, también son de la familia. La respetabilísima familia nazarena del portaestandarte mayor de la procesión que sale, que está saliendo. De quien todo cuanto en la ciudad se dice es bueno.

Sale el estandarte, enarbolado por el portaestandarte y las dos almas crecederas que a un lado y otro lado suyo subordinadamente recogen las gruesas borlas de hilo color yema de huevo, los dorados bordones que del estandarte penden, marcando con espontánea solemnidad, sin protocolo establecido, guion escrito sobre la marcha, a instancias del palpito, la emoción y el recuerdo, el pausado paso a paso de la procesión, iniciando el cortejo procesional, la carrera, en términos populares. El capitular del primer párrafo de la procesión ya es por todos visible, leíble, interpretable. La plaza que da en calle al estrecharse al fondo, plaza de la Iglesia, calle de la Iglesia, entorno de la iglesia parroquial, es un hervidero de gente atenta a cuanto de interés va sucediendo a medida que pausadamente va saliendo la procesión, sin olvidar el socorrido cartucho de las pipas de los niños, las acorchadas rodajas de coco de los que apuntan maneras adolescentes, la reparadora empanadilla de bonito y el refrescante botellín de cerveza de los mayores. La procesión es larga y hay que reponer fuerzas. Tres filas de sillas plegables de madera figuran a cada lado de la plaza de la Iglesia que al estrecharse da en calle de la Iglesia, en la jerga del barrio. Cafeterías y bares con ventanas de despacho abiertas a la calle y gente contemplando la procesión sentada en las bien abastecidas mesas y veladores. El portaestandarte avanza con premeditado paso lento, muy lento, lentísimo, arrastrando las suelas de goma de los zapatos negros para que suenen a ritual avance, demorándose en los pasos, en cada paso, gustándose en los pasos, deleitándose en los pasos, un paso tras otro, muy arrastrado, muy remarcado, muy ceremonioso. Izquierda, derecha. Ni pocos ni muchos pasos convienen al tradicional desfile. Los justos. La venerada imagen del estandarte mayor de la cofradía que procesiona es cuadrangular. Un estandarte iconográficamente muy logrado, sumamente expresivo. De autor notable. De taller con prosapia. El estandarte, que costó una pasta cofrade muy bien empleada, se gloria en el barrio como joya de la cofradía, ante cuyo único primor los académicos se inclinan y los fieles se santiguan. El estandarte mayor de la cofradía, diseño dilecto de un autor muy lisonjeado en los papeles, medalla de oro nacional en bellas artes, pende de un sólido armazón metálico rematado en artístico vértice labrado, delicada flama, distintiva flama, que simula un cuerno de la abundancia o una llamarada de plata que al cielo se encamina en dulce ascensión. Ala de ángel sin ángel.

Tan-tan de tambores sordos pueblan la noche que hace mucho renunció a ser tarde. En la estrellada bóveda del cielo, luce ebúrnea, cual sultana en su trono, la primera luna llena del anual calendario judío, la luna de Nisán que marca el tiempo pleno de Semana Santa. Tras el estandarte mayor de la cofradía, vendrán los estandartes privativos de las respectivas hermandades procesionales, marcando acompasadamente el paso, paso a paso, cada paso, en felicísima comunión de pasos. Los pasos de una procesión no son sólo los que procesionan. Los pasos que procesionan son tronos. Envolviendo los cuales son perceptibles los pasos, acompasadamente arrastrados, de los integrantes de la apreciada banda de tambores sordos, tambores que se caracterizan por ser los reñidos con el desnudo tamborileo y la franca expresión. Los agónicos tambores sordos tienen un acento muy íntimo, muy particular, muy propio, un sonido lúgubre, funéreo, mortecino, son de tambor ensordecido por los paños de adorno que recubren sus tensos cueros, acompañando redundantemente el pausado avance del estandarte mayor de la cofradía, cuyo metálico cabo inferior golpea ritualmente el suelo de adoquín, asfalto o piedra, marcando con el metal las paradas y los avances, las arrancadas y las pausas, todo mágicamente movido desde la columna vertebral de la procesión por un ente invisible o una voluntad insondable, el espíritu procesional de lo estatuido, un misterio imposible de explicar, porque lo inefable no se explica. Es. Y porque es, y tradición así lo exige, cubre el tenso cuero vivo de cada tambor al paso un paño de tela cofrade, morada, azul, corinto, grana, amarilla, verde, granate; a juego, en suma, con el distintivo color institucional, amadísimo santo y seña de la cofradía, sangre de la cofradía, alma de la cofradía, con los derredores y vuelos de la cubriente tela bordada con hilo de animal obrero (los gusanicos de seda) y agraciadas manos hechas a expresar la belleza por medio del bordado en propicios bastidores. En el punto más visibles del tambor, el frontero, luce como rayo en la espesura el sacrosanto lema de la cofradía, la insignia, el emblema, el distintivo, el salvoconducto, la tarjeta de presentación o, más bien, de afirmación. A fe que el mortecino son del tambor sordo no se queda sólo en la superficie, como papel que el viento trae y lleva en sus revoleras por los callejones. El característico son del tambor



sordo es un aldabonazo a las dormidas conciencias, un son que interesa vivamente el alma de los creyentes y convoca a profunda meditación a los remisos.

Andar tras el estandarte mayor, el estandarte principal o general que comprende todos y cada uno de los estandartes menores de las hermandades integradas en la cofradía, acompañándolo en su procesional decurso, es un mester de fe, solidaria investidura en la hermandad del sello. Toda cofradía procesional vive, consciente o no, en la hermandad del sello. La hermandad del sello es antiquísima creencia. Ver para creer. Y tocar para creer más allá de todo atisbo de duda. El apóstol Tomás, que no estuvo en la primera aparición de Jesús a los apóstoles después de la Resurrección, deseó ver y tocar las heridas mortales del Maestro para creer. Repasar con trémulos dedos la brecha de las heridas, los bordes de la lanzada en el pecho del crucificado. Mayúscula osadía que, por gracia del cielo, vio felizmente vencida cuando Jesús apareció por segunda vez a los apóstoles, ocho días después, según las Escrituras. Lo que el incrédulo Tomás tocó con exploratorios dedos y con los ensangrentados dedos se llevó a los labios le convenció de que la duda es la fe molesta del que ansía ser convencido. Lo que el apóstol Tomás, patrón de los incrédulos, tocó y besó le descubrió el valor del sello. Con las llagas de Cristo figuradas en emblema hay estandartes cofrades. Llagas de Cristo bordadas en hilos de seda roja que los cofrades de fe flaca repasan con esperanzados dedos, remedando al santo, besándose luego, reverencialmente, las yemas de los dedos que han repasado en la tela las representadas llagas del crucificado. La insignia cofrade con llagas cristianas es tan convincente que conmueve hasta al más remiso. Al azar el estandarte mayor, el portaestandarte alza las llagas de Cristo, signo de la cofradía, para que los incrédulos venzan su resistencia a creer. Sin estandarte mayor no es imaginable una cofradía, una procesión. Enfervorizadas campanadas del fervor. El estandarte mayor es todo para el cofrade, todo para el nazareno, todo para la cofradía. El estandarte es el signo distintivo, nexos que cose las almas en la hermandad del sello.

Nazarenos cubriendo la calle, de extremo a extremo, de la mano de los impares a la de los pares, con faroles de pila encendidos, desfilan tras el portaestandarte. Los faroles, cuadrangulares, se abren en progresivo ascenso como flores a la luz de la mañana, son más anchos por el vértice que por la base y en el vidrio de la cara principal, la orientada a los espectadores, llevan todos ellos impresa la bendecida insignia cofrade, replicando la del estandarte mayor de la cofradía, en su unificador color distintivo. Los nazarenos son ocho. Y con ellos, al centro y delante, llevan un grupo de monísimos monaguillos, niños y niñas, niñas y niños, que en un carrito ornado con escenas del Paraíso portan un libraco de gran tamaño abierto por la página donde figuran los estatutos de la cofradía con la firma del señor obispo que los otorgó. En su fecha y circunstancia. Tras el conjunto nazareno que abre la procesión, van en fila, en dos filas, los primeros nazarenos de la procesión, con velones encendidos, cuya derramada cera vierte en los recogedores y rara vez alcanza el suelo. Justo y necesario es que así sea, como tiene que ser, para que la costumbre sea ley. Justo es lo recto. Y necesario, lo imprescindible. Voltaire, máximo representante de la Ilustración, sólo incluye una voz, la voz *nécessaire*, en la N de su *Diccionario Filosófico*. En la cual, el activo lector asiste a la confrontación dialéctica entre Osmin y Sélim, que concluye con la fórmula mágica que éste procura a aquél: «Yo no soy médico y tú no estás enfermo, Mas me parece que te dispensaré una buena medicina al recetarte: «Desconfía de las invenciones de los charlatanes, adora a Dios, sé un hombre honesto y cree firmemente que dos y dos son cuatro». A creer que dos y dos son cuatro invita el portaestandarte con el estandarte mayor gallardamente alzado; señalando, aquí y allá, los cuatro vientos de la rosa de los vientos de la procesión.

Dátiles frescos, en ristras. Dátiles maduros, dulces, dulcísimos. Dátiles adobados, puro almíbar, gracia de los palmerales, para ganarse la vida con el sudor de la frente anda ofreciendo en cartuchos de papel la datilera, unos pasos por delante del estandarte que garbosamente lleva el portaestandarte y sus acólitos. Las desmesuradas ruedas del carro de la datilera, que empujan dos jóvenes niños que aún no se afeitan, requieren una urgente mano de pintura, que por lo visto no pueden darle. Ganarse honradamente la vida no es fácil para quienes tienen siempre la suerte de espaldas, los desfavorecidos de la fortuna. Por usar grandes hojas de periódico atrasado para envolver los dátiles la madre de la datilera, de la que heredó el oficio, fue multada por la autoridad municipal, alegando razones sanitarias. En el moreno hueso de los dátiles, partidos a lo largo, por

la mitad, lucen unos sonrientes diente-cillos blancos que la tradición levantina española quiere que sean los del niño Jesús. Así me lo enseñaron y así lo enseñé. Y así lo enseñan mis hijos a mis nietos. Que si algo es la vida es sucesión. Sucesión de hermandades es la procesión, toda procesión. Cada hermandad lleva su estandarte particular, con su portaestandarte privativo. Puede que un día, a no tardar mucho, las ciudades con solera más nazarena inauguren un Museo del Estandarte, con todos los estandartes de todas las cofradías que en la ciudad son, con sus respectivos estandartes mayores, los de las cofradías, y menores, los de las hermandades que las conforman. Como el dátil, cada dátil, conforma la ristra de dátiles que para endulzar los labios y ganarse honradamente la vida vende la datilera de oficio. Que buena Semana Santa tenga.

Adoración Eucarística Perpetua. Abierta al culto en Murcia, en la mariana ciudad de Murcia, Santa María del rey don Jaime I, las veinticuatro horas del día, del orto al ocaso, a la sombra de la catedral, que es donde sucede lo más esencialmente murciano. Céntrica plaza del Cardenal Belluga, 1. Rarísimo ejemplo de iglesia, pequeña y grande a la vez, en permanente vela, excepción que confirma la regla, todas las reglas de culto, del que deberían tomar ejemplo todas las iglesias cristianas que en el orbe son y ante la cual debería detener el paso, pausar la procesión, buscar con la barbilla el pecho, cerrar los ojos y entonar una oración de acción de gracia el portaestandarte de todas y cada una de las procesiones murcianas que ante su puerta discurren y volver hacia la casa de Dios en guardia permanente su insignia cofrade, su estandarte, su blasón, con firme unción y reverencial devoción. Adoración Eucarística Perpetua. Repárese en el enunciado, que lo dice todo. Veinticuatro horas de culto, todos los días del año, veinticuatro horas del día, todos los días de año, donde nunca falta, llueve o truene, haga sol o amenace tormenta, una persona que encomienda a Dios su alma, de rodillas en un banco, en la capilla circular, a modo de maternal placenta, con cúpula discretamente ornamentada, capilla del señor Santiago, del apóstol Santiago, patrón de España, en cuyo altar Mayor se representa la aparición de la virgen María al mayor de los apóstoles. Ante la iglesia integrada en el conjunto arquitectónico del Palacio Episcopal, según se mira a la derecha, calle por medio de la trasera del Ayuntamiento, ha de hacerse costumbre (la tradición nace cuando se instituye) dirigir el estandarte cofrade hacia el lugar donde la adoración eucarística no declina. Perpetua acontece.

Relojes parados de los campanarios, sacrosantos campanarios torcidos de las iglesias parroquiales de fieles más fieles, de incondicionales más incondicionales. Costosos relojes de importación, traídos de fuera, de importación, sin regatear el precio. Relojes que sufragó al contado rabioso, doblón sobre doblón, un alma temerosa de Dios que habría dado toda su hacienda por salvarse. Aquel que, a caballo, desganado de todo, inapetente por hartado de todo, pasaba ante los jornaleros, a la hora del almuerzo, expresando lo que del corazón les brotaba a borbotones: «Hijos míos, cómo envidio vuestras hambres». A la gloria por la caridad. Los jornaleros no hacen ascos a las monedas necesarias para comprar una cántara de vino, un costillar de res, una loncha de tocino magroso o una paletilla de jamón. El padre del marqués que a caballo va, entregando propinas en propia mano a los jornaleros, se rascó a conciencia el bolsillo para la cofradía de la iglesia parroquial en la que dejó manda de que se le enterrara. Con dineros que no podía llevarse a la tumba, se contrató a un pintor para que ornara con murales la bóveda del altar mayor y de todas y cada una de las capillas del templo. A su generosidad, debe el templo, la Cofradía nazarena que el templo alberga, las cinco hermandades que componen la cofradía, las figuras del belén que trajo de Nápoles y la preciada imagen de Cristo en la cruz, agonizante, cuya insignia preside la principal procesión de Semana Santa. Y la imagen, altamar del dolor de los dolores, la Dolorosa, con su manto azul celeste, de estrellas de plata ornado. Y los relojes del campanario. Esos relojes añosos, de bizco o tuerto cristal por empañados, sucios o rotos, parados de por vida en una hora concreta que todos los días obran el milagro natural de dar puntualmente la hora exacta dos veces al día. Y con ellos, con los relojes de los campanarios, los relojes de pulsera y los de bolsillo, si alguno queda. Y los relojes de la respiración y los de las palpitaciones, del corazón, del pulso y de los pulmones. Todos parados en la hora sin horas de la procesión. Que discurre por sus pasos contados. Ajena a la vara metálica del oro y metro de las matemáticas.

Tiempo. Duración de las cosas sujetas a mudanza. «Ojos que le vieron ir nunca le verán volver». Pleno de incontestables razones, inspiradas por la observación, el refranero español reco-



mienda: «Aprovecha el tiempo; y si no, al tiempo». *Tempus fugit* es leyenda de antiquísimo reloj, de reloj parado, sin manecillas que marquen las horas, reloj que aguanta el paso del tiempo en el taquillón de la entrada, sobre la mesa isabelina del comedor, coronando el orejero donde roncando a pierna suelta dormía la siesta el abuelo con las piernas sobre una alfombrada banqueta por aquello de la gota. En el tiempo sin tiempo de la procesión, del cortejo procesional, subyace un tiempo disfrazado de fugacidad. Como el de la fuente del bibliófilo que permanentemente mana y corre. Un tiempo silencioso, invisible, reglado por un mayúsculo reloj que está dando siempre las horas sin saber dónde las da ni para qué las da ni para quién las da. En sus *Geórgicas*, Virgilio escribe: «*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*». El grandioso poeta latino asombrosamente asoma en Murcia con fragmentos (*titulus picti*) de sus *Eneidas* en la Cueva Negra, sita en la localidad de Fortuna, en la sierra del Baño. El portaestandarte no ha leído a Virgilio ni ha visitado la Cueva Negra. Como la mayor parte de sus conciudadanos, que se van al otro mundo sin visitar ese lugar del otro mundo que en este mundo está. Ni falta. Quien porta en alto el estandarte, hombre de fe, de profunda fe, de familia de fe, sabe, por observación natural, que el tiempo no existe, que el tiempo es una invención humana, que en realidad sólo somos, conciencia de ser entre dos eternidades, mientras soñamos que somos. Pero la procesión en curso, todos los años comienza y acaba ritualmente en un determinado tiempo. El tiempo que tradicionalmente marca la carrera. Y que se mide por horas. Por las horas que da al salir (salida) y al entrar (recogida) el reloj sin manecilla de horas del estandarte mayor de la cofradía.

Empieza la recogida, cumplido con regularidad matemática el tiempo de la procesión. Más desordenados que al principio tornan, naturalmente, los cofrades tras la misión procesional cumplida. Acaecen todos ellos, indefectiblemente en todas las variedades que admite la variedad. Portaestandarte mayor y acólitos. Gente de iglesia. Nazarenos. Alumbrantes. Estantes. Portapasos. Anderos. Acompañantes. Portaestandartes de todas y cada una de las cofradías. Bandas de música, militares y civiles, con su director al frente. Obispo y coadjutores. Autoridades. Tropa en formación de desfile, cornetas y tambores. La estrecha calle de la Iglesia se expande y torna a ser plaza de la Iglesia e iglesia misma, templo con las puertas abiertas de par en par, esperando que llegue el inminente río de la procesión. En el campanario, hay volteo de campanas. Sobre todas las cuales nítidamente se percibe, por obra y gracia del campanero, el inestable bronce de la campana que marca el tic-tac ciudadano. Las insomnes palomas de la torre del templo, una entera y otra mocha, alzan el vuelo. Silba un cohete en la noche estrellada. Para no ser alcanzada, la luna llena se esconde tras una nube con forma de ángel. Tras el inicial cohete, suenan cohetes en sucesión, formando palmeras efímeras. Y a poco, una traca que, muy respetuosa con la tradición, anuncia la recogida del cortejo procesional. La campana más vieja y gastada del campanario tiene nombre, sobrenombre, mote, apodo. De pronto, sale de su cansino son y suena alborozado el bronce. El portaestandarte aguarda en el portón de la iglesia, el portón de salida es también el de la recogida. Como el principio, el fin lo marca el estandarte mayor de la cofradía, el emblema cofrade que muy sufridamente ya lleva el portaestandarte, con la gallardía del principio y la fe del final. Si al principio, el estandarte se vio por el anverso. Ahora, se ve por el reverso. El estandarte entra en el templo. Y tras el estandarte, por sus pasos contados, todo el cortejo procesional. La procesión está llegando a su fin. Los relojes, invención humana, no detienen su tic-tac, máquinas con vida propia. Ya faltan menos minutos para la procesión del año siguiente. Ojalá que a todos los de hoy, dispense el cielo la gracia de ver la venidera.

#### **CODA (DE PRESCINDIBLE LECTURA)**

En la ciudad de Murcia, cuanto conviene saber sobre sus afamadas procesiones, declaradas de Interés Turístico Internacional, consta pormenorizadamente expuesto en la web oficial del Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías.

En la parte izquierda de su principal ventana informativa, figura la insignia de indicada Institución (en grande), con los emblemas, insignias o distintivos de las quince cofradías que comprende (en cuerpo menor).

Indicadas quince cofradías sacan todos los años diecisiete procesiones. Al frente de las cuales, de razón y costumbre es que desfile abriendo el cortejo procesional el estandarte de la cofra-

día, conocido como estandarte mayor para distinguirlo de los estandartes de todas y cada una de las hermandades de que consta la cofradía.

Por tanto, los estandartes mayores son quince, uno por cada cofradía. Y numerosos, los estandartes menores, uno por cada hermandad.

Normalmente, los estandartes, mayores y menores, se conservan y/o exponen en las sedes sociales de las respectivas cofradías y hermandades, muy ligadas a la iglesia-parroquial correspondiente.

En términos coloquiales, los estandartes vienen a ser la sangre cofrade, ya que a todos los cofrades, sin posible excepción, representan en cuerpo y alma.

La forma, diseño, disposición de los estandartes es muy variada. En su mayor parte tienden a ser más altos que anchos, cuadrangulares, aunque también los hay redondos y ovalados. Y común a todos ellos es que penden de una alta vara metálica, armazón o mástil, aunque existen otros cuya empuñadura, alzado, perchero y estructura es de madera.

De diseño más libre, dentro de un orden, el buen orden cofrade consolidado, son los estandartes de las hermandades. Por lo general, éstos tienden a concretar o sintetizar, en una representación muy fiel a la realidad, la imagen correspondiente al paso cuya llegada prenuncian, con sus estantes, nazarenos y alumbrantes.

Estandartes hay de todas las formas, materiales, diseños y colores imaginables. De terciopelo mayormente, con dibujos, diseños y bordados de artistas reconocidos. Con hilos de seda filamentos de oro, resaltes de pedrería y enjoyados varios.

Riquísimos son, por su especialísimo diseño, los estandartes procedentes de la ciudad de Lorca, donde hay que ir a verlos, sin hacer distinciones entre los azules y los blancos, materia sobre la que sólo entienden los lorquinos. Los de dicha procedencia existentes en la ciudad de Murcia deben ser distinguidos para general aviso. Por preciados y preciosos.

Sin duda alguna, llevar el estandarte mayor es un privilegio. Un privilegio mayor. El estandarte mayor abre la procesión (inicio) y la cierra (recogida). Tras él, por sus pasos contados y en la disposición establecida, todo es consecuencia.

Feliz consecuencia. Que concreta y respalda el cortejo en pleno. Los estandartes de todas y cada una de las hermandades, por orden ritual. Con sus integrantes, todos sus miembros, hermanados en el buen fin del desfile procesional en su conjunto.

Diseñar, poner en marcha y mantener abierto todo el año, en razonables horas de visita, un céntrico MUSEO DEL ESTANDARTE en Murcia es iniciativa que aquí respetuosamente se eleva a la superior decisión de 'a quien corresponda'.



# Estandartes en la Diócesis de Cartagena (Edad Moderna)

Vicente Montojo Montojo

*El estandarte y su pluralidad pueden ser considerados objetos desde varias ciencias, como la historia del arte, la historia general, la historia del consumo, o la historia archivística.*

*The banner and its plurality can be considered objects of study from various sciences, such as art history, general history, history of consumption, or archival history.*

Las cofradías y hermandades utilizaron estandartes para sus procesiones, como se ha investigado<sup>1</sup>, y sus inicios se remontan a sus orígenes<sup>2</sup>. Se conocen estandartes de la segunda mitad del siglo XVI, como el de la Cofradía de la Concepción, de Caravaca<sup>3</sup>.

Estos estandartes formaron parte del patrimonio de cada cofradía, como también los documentos depositados en un archivo y otros elementos (andas, varas, pendones, pasos), que a veces se conservaron juntos.

En la procesión de la Cofradía de Jesús Nazareno, de Murcia, un estandarte precedía a las demás insignias o pasos, como el de los angelicos anunciadores o el de la Oración del huerto. El estandarte tenía además de específico que lo portaba el alférez, uno de los cargos principales.

Había otros estandartes, como los que se arrastraban en el paso de gallardetes, pero el estandarte por antonomasia, el de la cofradía, tenía un significado especial, el de representación de la cofradía. Incluso hubo sudarios o estandartes de pasos concretos o hermandades constituidas dentro de una cofradía. Eran costosos, por lo que la gestión de su adquisición era compleja.

También otras cofradías tenían sus estandartes: así, el de la de San Ginés de Cartagena fue llevado en la expedición murciana contra los agermanados de Orihuela (1522), dirigida por el primer marqués de los Vélez, lo que quedó reflejado en la memoria documental<sup>4</sup>.

Las constituciones de la Cofradía de Jesús (1600), de Murcia, ya mencionaban su estandarte y su función en la procesión del Viernes Santo por la mañana. Otros estandartes, los de la Cofradía de Jesús Nazareno (atribuido al catalán Francisco Rabanell, ca. 1761-)<sup>5</sup> y la Cofradía de Jesús en el paso del Prendimiento (1747-), de Cartagena, han sido merecedores de estudios concretos en catálogos.

A la precedencia del estandarte de la Cofradía de Jesús de Murcia seguían grupos de niños. El estandarte fue renovado a mitad del siglo XVIII con 14 varas de damasco color violeta que consiguió el mayordomo Joaquín Riquelme Togores y para el que Francisco Salzillo hizo una tarjeta, por la que cobró 67 reales de vellón<sup>6</sup>. Este estandarte fue después tintado y restaurado, lo que hace de él el estandarte mejor documentado. El damasco era un material textil muy utiliza-

---

1. Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio/Obispado de Cartagena, 1997<sup>a</sup>, pp. 175-191.

2. Siglo XII: Verónica Carla ABENZA SORIA, "En torno a donantes y me fecit en los bordados medievales: la Estola de San Narciso y el Estandarte de San Or", *Archivo Español de Arte*, 376, 2021, pp. 315-334.

3. Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, "El esplendor de la devoción: algunos aspectos del arte del bordado y del textil en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena", en *In gloriam et decorem: El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Obispado de Cartagena, 1997b, pp. 23-33.

4. Vicente MONTOJO MONTOJO, "Organización social y actividades religiosas, festivas y asistenciales: Las cofradías en los siglos XVI y XVII", en Ferrándiz Araújo, C./García Bravo, A.J. dirs. *Las Cofradías pasionarias de Cartagena*. Cartagena, Asamblea Regional de Murcia, 1991, pp. 33-130.

5. Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, op.cit. 1997b, p. 56.

6. José M<sup>a</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, *Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Murcia, 1934, p. 55, publ. Vicente MONTOJO MONTOJO, "Anotaciones de la Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (siglo XVIII)", *Murgetana*, 128, 2013, pp. 47-70.

do, generalmente de color carmesí, o también el tafetán, ambos de seda, o el terciopelo<sup>7</sup>, que se adquirirían con frecuencia en Valencia o Granada. En el siglo XVIII se extendió el uso del color blanco con flecos de oro.

La Cofradía de Jesús Nazareno, de Cartagena, hoy conocida como Cofradía Marraja, tenía un estandarte que fue objeto de un pleito muy famoso, entre 1682 y 1691<sup>8</sup>, años del litigio de aquella cofradía con la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de Cartagena, por razón de la precedencia de su estandarte en desfiles de difuntos, cuando éstos pertenecían a ambas entidades. La Cofradía de Jesús Nazareno, de Murcia, tuvo también un pleito con la Hermandad de la Virgen de los Dolores y los Santos Pasos, precisamente en 1691: “en recorrido que mayordomos y cofrades [de Jesús Nazareno] hacían por los barrios de la ciudad y huerta por los años de 1691 se encontraron con la novedad de una nueva Hermandad iniciada por el Hermano Andrés Martínez, titulada de los Santos Pasos de Jesús, la cual con estandarte morado e insignias de Jesús Nazareno, clarín y tambor, venían pidiendo limosna por la ciudad, con quebranto de nuestra Cofradía”<sup>9</sup>. Como puede leerse es el color morado del estandarte el que levanta las quejas de la Cofradía de Jesús, por ser el mismo que el suyo, lo que afectaba a su identidad y representación.

El pendón mayor –entiéndase estandarte- de la Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo, de Murcia, debía ser negro según las constituciones de 1625<sup>10</sup>, pero en 1703, según documento del pleito con los carmelitas calzados del Carmen, eran dos estandartes, a los que se añadieron alhajas, tambores, etc.<sup>11</sup>

Es llamativo que las dos cofradías o hermandades de Jesús Nazareno, de Cartagena y Murcia, pleitearan con otras dos hermandades en torno a sus estandartes, lo que añade fuerza a la importancia simbólica de tal objeto y su color, es decir, hacía referencia a su identidad, puesto que el llevarlo antes o después lo determinaba su antigüedad.

El estandarte fue soportado generalmente por un varal, que podía ser de plata, como los cetros, configurando un ajuar de platería y orfebrería<sup>12</sup>, que cabe también estudiar.

En conclusión, la realidad del estandarte hace referencia a representación e identidad, de la que hay abundantes ejemplos en la Diócesis de Cartagena. Las cofradías utilizaron estandartes, pendones y gallardetes con frecuencia. Éstos fueron objeto de pleitos, que tuvieron que ver con la prelación de una u otra cofradía o hermandad. Fueron además objetos elaborados, remitiéndonos a un bordador o a un taller de bordado. Comunicaron identidad y simbología, lo que permite ampliaciones de su investigación.

---

7. Cristina Leonor PÉREZ GARCÍA y Adrián ROBLES ANDREU, “Restauración del estandarte funerario de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Osuna”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 22, 2020, pp. 140-141.

8. “Los ejemplos de esta índole salpican todo el territorio peninsular durante la época, a veces dirimiéndose de modo extrajudicial y en otras ocasiones tras mediar sentencia de un tribunal. Cuando así sucedía, como en el caso de los terciarios de Cartagena en 1691 frente a la cofradía de Jesús Nazareno, la orden sufragaba su publicación para perpetuar la memoria de aquella victoria judicial y a fin de que sirviera de argumento al resto de fraternidades en casos semejantes”: J. CORVALÁN, *La Venerable Orden Tercera, de Penitencia, de N.P.S. Francisco, de la ciudad de Cartagena, en el pleito, y en la segunda instancia, con la Cofradía de Jesús Nazareno, sita en el Convento de N.P. Santo Domingo sobre la preferencia de lugar, en las procesiones funerales*, Murcia, Vicente Llofrú, 1691. vid. Alfredo MARTÍN GARCÍA, “Los conflictos por los privilegios de la Tercera Orden Franciscana en el mundo urbano hispano-portugués”, *Investigaciones Históricas*, 42, 2022, pp. 243-272, cfr. 259 y nota 30.

9. José M<sup>a</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, *Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Murcia, 1934, pp. 13 y 26.

10. Emilio ESTRELLA SEVILLA, “Historia de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia”, en *Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia. Catálogo documental*. Murcia, Archivo General de la Región de Murcia, 2004.

11. Archivo de la Cofradía de La Sangre, cajón 1, subcarpeta 2: Pleito de 1702-1703, Réplica de Diego de Cintas Escanes a los carmelitas, Murcia, 5/02/1703.

12. Jesús Rivas Carmona, “Semana Santa y arte en Murcia”, en *In gloriam et decorem: El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Diócesis de Cartagena, 1997, p.11-22. Eduardo Sánchez Abadía, “Bordados e imaginaria en la Semana Santa de Lorca”, en *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005, pp. 221-264.





Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de la ciudad de Murcia

[www.cabildocofradiasmurcia.net](http://www.cabildocofradiasmurcia.net)

Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores

[www.cofradiadelamparomurcia.com](http://www.cofradiadelamparomurcia.com)

Cofradía del Santísimo Cristo de la Fe

[www.cofradiafe.com](http://www.cofradiafe.com)

Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad

[www.cofradiadelacaridad.com](http://www.cofradiadelacaridad.com)

Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas

[www.cofradiacristoesperanza.com](http://www.cofradiacristoesperanza.com)

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón

[www.cofradiadelperdonmurcia.com](http://www.cofradiadelperdonmurcia.com)

Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza

[www.hermandaddelrescate.es](http://www.hermandaddelrescate.es)

Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud

[cofradiacristodelasalud.blogspot.com](http://cofradiacristodelasalud.blogspot.com)

Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo

[www.coloraos.com](http://www.coloraos.com)

Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio

[www.cristodelrefugio.es](http://www.cristodelrefugio.es)

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

[www.cofradiadejesus.com](http://www.cofradiadejesus.com)

Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia

[www.cofradiamisericordia.net](http://www.cofradiamisericordia.net)

Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias

[www.cofradiadeservitas.org](http://www.cofradiadeservitas.org)

Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo

[www.santosepulcro.net](http://www.santosepulcro.net)

Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Nuestra Señora de la Luz en su Soledad

[www.yacenteyluz.es](http://www.yacenteyluz.es)

Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado

[www.resucito.org](http://www.resucito.org)

## Distinciones nazarenas concedidas por el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia (2023)

Nazareno del Año:

*D. Domingo Garriga Puerto*

Insignia de Oro del Cabildo:

*D. Silvestre Del Amor García, D. Alfredo Hernández González y Dña. María de los Ángeles Cáceres Hernández-Ros*

Nazareno de Honor del Cabildo:

*D. Álvaro Hernández Vicente*

Mayordomo de Honor del Cabildo:

*Los Parrandboleros y el Real Club Taurino de Murcia*

Procesionista de Honor:

*D. Andrés Pérez Bernabé*

Camareros de Honor:

*Dña. Carmen Pérez Molera, camarera del paso de Santa María de los Angeles, Cofradía de la Fe. Dña. Asunción Barnés Fernández, camarera del Paso La Ascensión del Señor, Cofradía del Resucitado. Dña. Esther López Lorca, camarera del paso de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos de la Cofradía de Caridad*

Mención Especial del Cabildo:

*Al Cuerpo Nacional de Policía por su 200 Aniversario*

Menciones Especiales a Cofradías y Pasos:

*A la Cofradía de la Misericordia por su LXXV aniversario. A la Cofradía del Cristo de la Fe por su XXV Aniversario, al Paso de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado por su LXXV Aniversario, al paso de Nuestro Señor Jesucristo Camino del Calvario de la cofradía de la Caridad, por su XXV Aniversario. A la Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Ntra. Sra. De la Luz en su Soledad por su XXV aniversario de la entronización del Cristo Yacente en la Iglesia de San Juan de Dios*

Diploma Especial de reconocimiento del Cabildo al mérito artístico:

*D. Ángel Martínez Requel (A título póstumo),*

*D. Juan Martínez López (Juanchi López)*

## Nazarenos de honor de las Cofradías de Murcia 2023

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo:

*D. Juan Ros Orenes*

Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe:

*Dña. Yuleidy Martínez Gallinal*

Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad:

*D. José Hernández Alfocca*

Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza:

*D. Antonio José Rodenas Guardiola*

Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón:

*D. Bernardino Moreno Miñano*

Hermandad de N.P. Jesús del Rescate:

*D. José Alarcón Ros*

Asociación del Stmo. Cristo de la Salud:

*D. Alfonso Gregorio Pérez González*

Archicofradía de la Preciosísima Sangre:

*D. José Francisco Parra Martínez.*

Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio:

*D. Enrique Guerrero Ayuso*

Cofradía de N.P. Jesús Nazareno:

*Rvdo. D. Francisco J. Alegría Ruiz.*

Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia:

*D. Manuel Paniagua Cerón*

Cofradía de Servitas:

*D. Luis López Ríos*

Cofradía del Santo Sepulcro:

*D. Herminio Picazo Navarro*

Cofradía del Stmo. Cristo Yacente:

*Dña. María Fuensanta Castellanos Ruiz*

Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado:

*D. Faustino Carmona Abellán*



**Edita**

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

**Comisión de publicaciones, Promoción de la Semana Santa de Interés Turístico Internacional y relación con los medios de comunicación.**

Antonio José García Romero  
Emilio Llamas Sánchez  
José Alberto Fernández Sánchez  
Santiago Espada Ruíz  
Belén Molinero Gómez  
David Manuel Moreno Egea

**Edición y diseño**

Antonio José García Romero

**Pinturas de portada y contraportada**

Juan José Rodríguez Jiménez

**Fotografías**

Francisco Javier Sandoval García  
Alejandro Molina López  
Francisco Javier Asunción López  
Juan Antonio Fernández Labaña  
Genius Studio  
Juanchi López  
José Álvarez Rogel  
Joaquín Zamora

**Fotografías de artículos**

Proporcionadas por los autores de los mismos.

**Traducción de textos**

Pilar Aguado Jiménez

**Maquetación e impresión**

Industrias Gráficas LIBECROM, S.A.

D.L.: MU-190-2014

ISSN: 1887-3758

© Textos y fotografías de sus autores

© Presente edición: Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

**Agradecimientos:**

Asamblea Regional de Murcia, Dirección General de Patrimonio Cultural de la CARM, Caja Rural Central, Fundación Cajamurcia, Fundación CaixaBank, Universidad Católica de Murcia, El Corte Inglés y Ayuntamiento de Murcia.

El Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia no es responsable de las opiniones contenidas en esta publicación. Los textos y las fotografías son propiedad de los autores y quedan sometidas a lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual para su reproducción y transmisión.

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Calle del Pilar, 8 – Ermita – 30004 Murcia (España)

T: +34 968 21 04 36

www.cabildocofradiasmurcia.net

cabildocofradias@gmail.com

 [www.facebook.com/CabildoSuperiorCofradias](https://www.facebook.com/CabildoSuperiorCofradias)

 X: @CSCofradiasMur

 Youtube: Cabildo Cofradias Murcia

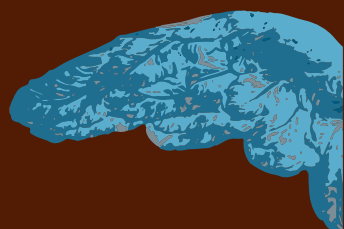
 Instagram: @cscofradiasmur

#SSantaMurcia

**App Cabildo**



**Revista**



**MURCIA**  
UNA CIUDAD  
CON ÁNGEL

