



Poste Italiane SPA Sped. in a.p. DL 353/03, conv. in L. 46/04 art. 1, c.1, DCB Milano

Arti applicate in mostra

Affreschi nella cripta della Cattedrale a Bari

Scipione Pulzone e Giovanni Battista Ricci

Gregorio Magno per il Primo miniatore perugino

Decorazioni per la cappella

di Santo Stefano a Giaglione

Il Sacro Cuore di Pompeo Batoni e Giuseppe Trono

402	<i>Paola Cordera</i>	Editoriale
404	<i>Rita Capurro</i>	Note sulla <i>I Mostra Nazionale d'Arte Sacra</i> , Milano 23 aprile-11 giugno 1922. Le arti applicate
410	<i>Alessandro Paolo Lena</i>	«Adatte al culto e del tutto moderne». Le arti decorative e industriali nella chiesa dell'ENAPI all'Esposizione d'arte sacra di Padova del 1931
420	<i>Ignacio José García Zapata</i> <i>Manuel Pérez Sánchez</i>	La nueva edad de oro del bordado religioso español: magnificencia y piedad en tiempos de la Restauración (1874-1931)

Storia dell'arte

432	<i>Michele Colaianni</i>	Frammenti perduti e santi ritrovati. Nuove osservazioni sugli affreschi nella cripta della Cattedrale di Bari
442	<i>Ettore Giovanati</i>	Un disegno da Scipione Pulzone e una tela spagnola di Giovanni Battista Ricci da Novara
448	<i>Daniele Guernelli</i>	Nuova luce sulla miniatura umbra di inizio Trecento. Un Gregorio Magno per il Primo miniatore perugino
458	<i>Cecilia Primo</i>	La decorazione esterna della cappella di Santo Stefano a Giaglione: immagine religiosa e funzione nel contesto alpino della valle di Susa
464	<i>Giuseppina Raggi</i> <i>Michela Degortes</i>	Due facce della stessa medaglia: i dipinti del Sacro Cuore di Gesù di Pompeo Batoni e di Giuseppe Trono a Lisbona
476	AmeInforma	
479	Notiziario	
480	Indice 2022	

Arte Cristiana

Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche
International journal of art history and liturgical arts

Fascicolo 933
Novembre/Dicembre 2022
Volume CX

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale San Gimignano 19, 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Fax 02/48301954
redazione@artecristiana.it
abbonamenti@artecristiana.it
fondazionebsa.it

Direttore responsabile
Umberto Bordoni

Vice Direttore
Rita Capurro

Segretaria di Redazione
Anna Querin

Consiglio di Direzione
Barbara Agosti

Giovanni Chiaromonte

Maria Antonietta Crippa

Andrea Dall'Asta

Roberto Diodato

Ruggiero Eugeni

Saverio Lomartire

Pietro Cesare Marani

Silvano Petrosino

Marco Rossi

Richard Schofield

Francesco Tedeschi

Giorgio Zanchetti

Giuliano Zanchi

Segretaria del Consiglio
Celina Duca (SBA)

Comitato Scientifico
Mariano Apa

Enzo Bianchi

Paolo Biscottini

François Boespflug

Luigi Borriello

Francesco Buranelli

Maria Carolina Campone

Saverio Carillo

Arabella Cifani

Andrea De Marchi

Michele Dolz

Emanuela Fogliadini

Giorgio Fossaluzza

Fausta Franchini Guelfi

Francesco Frangi

Julian Gardner

Francesco Gurrieri

Antonio Paolucci

Gaetano Passarelli

Lydia Salvucci Insolera

Max Seidel

Rosa Maria Subirana Rebull

Angelo Tartuferi

Gennaro Toscano

Crispino Valenziano

Timothy Verdon

© Tutti i diritti riservati

Redazione: Scuola Beato Angelico
Progetto grafico: Pierluigi Cerri
con Marta Moruzzi
Impaginazione: Riccardo Cavallaro
Photo editor: Alessandro Nanni
Stampa: Grafica Briantea

Hanno collaborato a questo numero
Carla Fontana e Kevin McManus

In copertina:
Carlo Donati,
Madonna con Bambino, 1922.
Illustrazione della copertina
del catalogo della mostra

La nueva edad de oro del bordado religioso español: magnificencia y piedad en tiempos de la Restauración (1874-1931)¹

Ignacio José García Zapata
Manuel Pérez Sánchez

The art of religious embroidery in Spain develops one of its most interesting chapters during the first decades of the 20th century due to the changes occurred then between the new industrial processes and the vernacular tradition, so deeply rooted in a country far from the European reality. During those years, under the rule of Alfonso XIII, the links between the royal family, other civil and religious authorities and the most popular devotional images in Spain were manifested through the delivery of sumptuary objects, from which embroidery emerged as the main element, alongside important characters who combined Spanish rich visual culture from the Modern Age with new technical and aesthetic formulas.

Introducción

En el contexto del pleno debate y confrontación entre el catolicismo y el pensamiento contemporáneo que caracterizó el paso del siglo XIX al XX, España manifestó una evidente incapacidad de comprensión y de diálogo. El ambiente cultural del catolicismo español era, en general, autosuficiente, ajeno a lo que realmente ocurría en Europa, y sujeto a sus más firmes tradiciones y afín a unos comportamientos que tenían como lema la defensa de la tradición católica nacional. El arte religioso de este periodo, como fiel reflejo de esa idiosincrasia, se mantuvo firme, salvo algún titubeo elitista e intelectual, a las convicciones gestadas en los inicios de la Restauración borbónica, que avaló un catolicismo basado en las expresiones más patrias del sentimiento religioso, a las que fue sumando las vivencias regionalistas y localistas, como el vehículo más válido para la propagación y conservación de la fe. Así, las influencias del arte sulpiciano fueron alternadas, incluso sobrepasadas, por unas manifestaciones estéticas que se aglutinaron entorno a una cultura visual gestada siglos atrás, claramente compartida por las masas, y que se materializó fundamentalmente en expresiones, caso de las artes decorativas como la platería y el bordado, vinculadas directamente al culto a los santos, la veneración de las imágenes, las procesiones y las cofradías, que a caballo entre los siglos XIX y XX vivieron un esplendor sin parangón.

Sin duda alguna, el bordado en materiales nobles y bajo formas y diseños apropiados, de naturaleza y raíz culta, constituyó desde siempre una de las fórmulas más eficaces para la construcción visual de la solemnidad y trascendencia del dogma y la doctrina. Ciertamente, nada tiene de extraño que la liturgia y el culto cristiano asumieran, desde bien temprano, el textil más precioso y rico como algo propio, pues en realidad esto fue lo que ordenó Dios a Moisés al referirle la manera en que debían ser realizado los ornamentos que tanto Aarón como sus hijos habrían de llevar en el momento de ejercer el sacerdocio, los cuales tenían que conferir, según el mandato divino «majestad y esplendor». Los materiales citados en el Éxodo no son otros sino los más costosos y exquisitos, hasta el punto que los israelitas tomaron para su confección «oro purpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino». Tampoco hay que olvidar que la labor bordada y el recamado en metales y piedras preciosas fueron asimismo recomendados por Dios, no solo para el adorno de las vestiduras sacerdotales sino también para la decoración del velo que cubría el *Sancta Sanctorum*, pues este es descrito en el citado libro del Antiguo Testamento como «un velo de lino retorcido, bordado de figuras de querubines de color púrpura, violeta y carmesí guarnecido de una presilla y colgado con cincuenta anillos de oro de ganchos de bronce».

Y si, en definitiva, la Iglesia siempre buscó y formuló una concepción de la arquitectura, es decir de la Casa de Dios en la tierra, estrechamente ligada a la riqueza, el ornato y la buena proporción, para reconstruir y recordar el legendario Templo salomónico, no iba a ser menos en lo que respecta al esplendor de los objetos destinados a servir en esos interiores y muy especialmente las vestiduras de los principales servidores del Rey de Reyes. Será, por tanto, el filamento de seda junto los metales preciosos de oro y plata trabajados en hilos o láminas los que mayoritariamente se empleen para la realización de los ornamentos litúrgicos, ya los confeccionados en simples textiles ya los que incorporen además la obra bordada. Se inició así una manifestación propia, plegada a las máximas



bíblicas que, aunque ligada siempre a la materialidad y discurso que también desarrolló el contexto civil, supo materializar su propia idiosincrasia.

De hecho, desde época postconstantiniana los obispos, con el de Roma a la cabeza, dictaminaron normas muy estrictas a tenor de la novedad que comenzaba a imponerse del enriquecimiento excesivo de las vestiduras que sacerdotes y eclesiásticos revestían durante la celebración de los actos litúrgicos, como consecuencia directa de la emulación en las ceremonias religiosas del apabullante aparato desarrollado por la corte imperial, tanto en la de Occidente como en la de Oriente; esta, a su vez, había adoptado el ceremonial asiático y su gusto por los ropajes recargados con escenas historiadas y con motivos decorativos de todo tipo². Así, personajes tan destacados de la Iglesia como los papas Silvestre e Inocencio I, san Juan Crisóstomo o el propio san Agustín reprendieron ese camino licencioso y mundano por el que se orientaba el ornamento eclesiástico, recordando la necesidad de que en su confección dominara la gravedad y la sencillez de los primeros tiempos. Pero todos esos esfuerzos serían vanos, ya que la vinculación creciente de la Iglesia al poder imperial y la conversión de los obispos en los principales y más destacados dignatarios del Estado hicieron en definitiva que se impusiera lo contrario, adaptándose sin más el despliegue de riqueza y sobrepuestos que fue cada vez a más³. A partir de la Edad Media la contundencia y presencia del bordado en el interior del templo fue una completa realidad, propiciada en primer lugar por el papa, quien favorecía los templos con este tipo de regalos, en los que esa técnica se impuso de forma rotunda como protagonista absoluto de la ornamentación del textil cristiano. Igualmente, monarcas y reyes emularon esa práctica impuesta por el pontífice y demostraron su generosidad, al tiempo que su fidelidad y afecto a la Iglesia mediante las donaciones de este tipo de objetos que se convirtieron en las piezas codiciadas de los ajueres litúrgicos. De esta forma, el arte del bordado se vinculó preferentemente al mundo eclesiástico, que se convirtió así en la principal institución demandante de esas lujosas obras y casi la única capaz de costearlo.

El bordado español en un nuevo escenario histórico

Asumida esta deslumbrante concepción del ornamento, se mantuvo en el resto de la Edad Media, luego en el Renacimiento y el Barroco. Incluso, prosiguió durante el siglo XIX⁴. Por supuesto, cambiando de acuerdo con los tiempos y las modas y acogiendo las novedades artísticas de cada época y también en función de variables y particularidades devocionales, culturales, económicas e históricas de naciones y países, gestándose así un fenómeno estético que alcanzó su mayor dimensión en el mundo católico, particularmente en territorios como Italia, España o Portugal o en el mundo iberoamericano.

Sin embargo, conforme fue irrumpiendo la Edad Contemporánea y sucediéndose los vertiginosos cambios que trastocaron la hasta entonces casi inmutable e incuestionada autoridad de la Iglesia y su relación con la sociedad, imponiéndose una visión más laica, esta manifestación artística, al igual que la totalidad del arte religioso católico, fue mutando y aminorando su significación y presencia. La Iglesia, privada de muchos de sus recursos, dejó de promocionar de manera mayoritaria este tipo de costosas empresas, que quedaron reducidas a muy puntuales encargos. Por otra parte, el bordado, como arte suntuario vinculado al lujo cortesano y aristocrático, fue considerado algo inútil, incluso inmoral, en el contexto de la sociedad burguesa formada bajo las ideas ilustradas, que lo minimizó a mero ornamento, reprobándolo en muchos casos⁵, y acotando su significado al reducto de la decoración y la indumentaria femenina o, en todo caso, a mera expresión formal del rango y estatus en ámbitos oficiales y militarizados.

Esa pérdida de valores, de banalización, del bordado, al que se le privó de la excelencia moral neoplatónica que había disfrutado hasta entonces, se fue consolidando durante el periodo napoleónico, que recurrió a este arte para enfatizar la mera ostentación y el encumbramiento social. Y en su momento de mayor auge, esos primeros años del siglo XIX, comenzó también la supuesta decadencia de esta expresión artística. Evidentemente, como se ejemplifica en el caso español, mucho tuvo que ver en esta catarsis los estragos generados por los conflictos bélicos que sacudieron a Europa por las ansias expansionistas del emperador francés. En la España de 1797, previa a la invasión gala, se ejercitaban en la profesión de bordador más de 1.000 personas, mayoritariamente hombres; radicando en Madrid la casi mitad de tales artífices⁶. Unos pocos años más tarde, ya restaurado en el trono Fernando VII, en torno a la década de 1820-1830, dicha actividad artística mantenía ocupados solo a diez obradores, limitados al personal más imprescindible. El propio Palacio Real, que hasta 1808 había contado con tres talleres especializados y autónomos para atender los encargos que se generaban de la demanda de la familia real, de las caballerizas y la capilla real respectivamente, se tuvo que restringir a uno solo a partir de entonces⁷.

Es evidente que algo había sucedido. El panorama del resto del territorio del país era todavía más desolador. Las sedes de los obispados, que desde la primera mitad del siglo XVI habían aglutinado talleres y escuelas de bordadores, se vieron privadas de esta mano de obra, carente ya de sentido ante la escasa demanda, sustentada hasta esa fecha, fundamentalmente, por las iniciativas eclesiásticas. Tan solo unas pocas ciudades, correspondientes a importantes arzobispados, caso de Toledo, Sevilla, Valencia o Zaragoza pudieron sostener, aunque muy debilitados, personal especializado para atender y mantener los ingentes repertorios de ornamentos que avituallaban las sacristías de sus catedrales y otros grandes templos que allí radicaban.

Poco ayudó a paliar esta situación el agravante de las políticas liberales y desamortizadoras iniciadas durante el Trienio Liberal (1820-1823) y, muy especialmente, durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840), que conllevaron la clausura y cierre de multitud de conventos y monasterios y una modificación drástica del sistema económico de la Iglesia, sobre las que se aupó unos sentimientos e ideas anticlericales que no dejarán de estar presentes a lo largo de la historia española reciente⁸.

Aderezos bordados para la imagen de devoción

Llamativamente, y en una nación inmersa en la absoluta ruina económica, como era la España del primer tercio del siglo XIX, uno de los cauces que encontró el bordado para su sostén y supervivencia, y aún dentro de unas prácticas devotas enraizadas en una tradición de siglos, fue el regalo de galas y adornos para muy concretas imágenes de la Virgen como testimonio de favores y agradecimientos por parte de los estamentos más representativos de la sociedad, con el rey a la cabeza. La vuelta al trono del rey Fernando, y con ello al Antiguo Régimen, consumada con la victoria contra el francés, fueron interpretadas como intercesión divina, gestándose la idea de una España y su monarca destinados a contener a los enemigos de la sagrada y verdadera religión antes los envites de las ideas revolucionarias⁹.

La familia real y las más relevantes instituciones de la Iglesia española, principalmente obispos y cabildos catedralicios, retomaron así una práctica del comportamiento nobiliario español, consolidada desde Trento, de donación de indumentarias, preseas y mantos para enfatizar el esplendor de determinadas esculturas marianas y de las que también participó la representación del Nazareno, de Cristo con la cruz camino del Calvario (fig. 1).

Esta costumbre de vestir la imagen, origen de un auténtico 'género' de la escultura española perfectamente definido y reconocido, alcanzó su formulación más expresiva durante el Barroco. La espectacularidad lograda fue tal, que no solo admitió tejidos sino también todo tipo de adorno suntuarios, especialmente joyas, que, en la mayoría de las ocasiones, por no decir en todas, provenían de donaciones y promesas. Incluso ese afán por el ornato se vería incentivado por el arraigo y explosión de ceremonias de fuerte raíz popular, como es la procesión, que se va a convertir en el perfecto vehículo de la pedagogía tridentina, de su piedad emocionada y de su retórica de la persuasión. Evidentemente, fueron las imágenes de la Virgen, aquellas que desempeñaban los patronazgos más potentes y reconocidos, las más proclives a recibir tales adornos, siendo difícil de resumir los muchos testimonios que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se fueron materializando¹⁰. Tal vez, el más elocuente punto de partida de lo señalado lo constituya el manto de las ochenta mil perlas, recamado de aljófares y piedras preciosas, que a principios del Seiscientos bordara Felipe del Corral a instancias del cardenal Sandoval para la patrona de Toledo y de su catedral primada, la Virgen del Sagrario¹¹. Y en esa secuencia de bordados espectaculares, de carácter áulico, que tuvieron como destino los grandes santuarios marianos habría que incardinar la serie de iniciativas postuladas por ese baluarte de tradición en el que se quiso erigir la España fernandina. Así, el regreso del rey a Madrid en 1814 desde su exilio de Valençey (Francia), se fue agradeciendo con la entrega por parte del monarca de coronas de plata y mantos bordados a las patronas de las poblaciones que fueron testigos de su triunfal retorno, entre otras la Virgen del Pilar de Zaragoza, la de la Misericordia de Reus (Tarragona) o la de los Llanos de Albacete. También la protección de la Virgen de la Fuensanta, patrona de la ciudad de Murcia y primera imagen distinguida con el rango militar de «general del Reino»¹², fue reconocida por el amparo que dispensó a los patriotas en su lucha contra el francés con un manto de glasé de plata bordado en oro, de coste superior a los diez mil reales, que fue encomendado por el cabildo catedralicio murciano al poco de culminar la Guerra de la Independencia¹³.

Este discurso político-religioso, destinado a enfatizar la continuidad y legitimidad de la monarquía, fue adquiriendo, a su vez, un elemento nuevo, más moderno, que pretendía construir la imagen de un rey próximo al pueblo¹⁴, acercándose a aquello que era lo más querido, los iconos de categoría sagrada que significaban a un territorio, auténticos símbolos de identidad, y que configuraban sus particulares procesos históricos.

Todos esos ejemplares bordados se ampararon lógicamente, por lo propio de las fechas, en las formas y diseños del particular ideario clasicista que prescribió el llamado estilo Imperio y que, en España, no obstante, siguió en muchas oca-

siones conviviendo con los temas propiamente dieciochescos. Y a ese anclaje permanecerá atado el bordado español durante largo tiempo, pues ciertamente las formulaciones de estirpe antiquizante encajaron a la perfección con las aspiraciones a las que el mismo debía contentar, adecuadas a la idea de lo solemne y lo cortesano. Ese apego al clasicismo fue, por otra parte, una constante en otras artes suntuarias contemporáneas, caso de la platería, cuyo máximo exponente, la producción de la Real Fábrica de Martínez no se adentró en las corrientes románticas hasta casi mediados de la centuria¹⁵.

Entre la tradición y la modernidad

En este sentido, no se debe olvidar que el bordado todavía mereció durante, al menos, el primer tercio del siglo XIX, la consideración de un arte que podía seguir avanzando bajo las formulaciones propuestas desde los ámbitos de las academias de bellas artes y las escuelas gratuitas de bordado en metales y sedas que durante un tiempo estuvieron activas gracias al apoyo del Estado y, muy especialmente, el de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, en cuyo seno se fueron articulando aulas especializadas en tales labores¹⁶. Fueron esos centros los que se consideraron idóneos para formar la incipiente mano femenina que, según una convicción heredada de la Ilustración, debía asumir su pleno papel en dicha disciplina, tan ligada a la domesticidad¹⁷, con el fin de reemplazar el rol que hasta entonces había desempeñado el hombre en la misma. Y será esa generación de alumnas, en menor medida alumnos, sobre las que recaiga enunciar y definir los nuevos derroteros estéticos por los que se van a encaminar las iniciativas que inauguran el brillante panorama del bordado español del periodo denominado como Restauración, cuya extensión se prolongó hasta bien entrado el siglo XX.

El germen de este horizonte suntuario hay que situarlo en las décadas centrales del reinado de Isabel II (1833-1860), coincidiendo con lo que se conoce como la Década Moderada (1844-1854) y su continuidad durante el gobierno de la Unión Liberal (1856-1863). Tras el vendaval progresista, con las reformas y la nacionalización de los bienes eclesiásticos, era necesario volver a la calma. De hecho, las políticas liberales no habían sido compartidas por la gran mayoría del pueblo español sino al contrario. Y el pensamiento católico tradicional, defendido por la rama carlista, antagónica a la autoridad legítima de la reina, podía conllevar que esa masa de población afín a la religión acabara apoyando la causa del pretendiente. Por tanto, hubo que encaminar los esfuerzos para convencer, especialmente a las clases medias y populares, que la monarca y la dinastía no compartían ese belicismo contra los valores que encarnaba la Iglesia, pero al mismo tiempo había que mantener una actitud férrea frente a los estamentos eclesiásticos más conservadores que deseaban el retorno al pasado y a la vieja alianza entre el trono y el altar. La solución se encontró en la misma tradición de siglos, las dádivas bordadas a las imágenes que acaparaban la devoción de la sociedad española en sus diferentes regiones y provincias.

Sin embargo, algo cambió respecto a las ofrendas de otras épocas. La política propagandística que rodeó a tales manifestaciones de fervor y piedad ejercidas por la soberana, sin olvidar el verdadero afecto y veneración hacia dichas imágenes, se encargó de enfatizar que eran los sagrados íconos los merecedores de los presentes regios, no la Iglesia. Se procuró que toda la ceremonia de entrega, en muchos casos con la propia familia real de espectadora y con la reina al frente, como una devota más del pueblo, se sostuviera en un programa centrado en el especial vínculo que la monarca establecía, a través de una dimensión afectiva compartida con sus súbditos —a manera de plegaria conjunta—, con las referidas imágenes. Las ceremonias de entrega de los mantos e indumentarias recamadas que llegaban desde Madrid, en muchos casos junto con la propia reina en sus desplazamientos por la geografía nacional para inaugurar el ferrocarril que anunciaba el progreso, se convirtieron en auténticas celebraciones festivas multitudinarias, rodeadas de toda la pompa y el aparato posible, y acompañadas siempre de un ritual que sumó lo litúrgico con lo popular, insertando en todo lo posible a las clases urbanas y campesinas, para enfatizar la idea de la reina como «madre de la patria» a los pies y en



oración por su pueblo ante la Reina del Cielo¹⁸. Y al igual que su antecesora, Isabel I, la Católica, y sus legendarias y generosas limosnas regias en su constante amor a la patria y a la verdadera religión¹⁹, su descendiente también asumía ese papel de protectora, encarnando todas las virtudes que la historiografía decimonónica había ido adjudicado a la unificadora de España²⁰.

No hubo imagen de la Virgen, por muy lejano y distante que fuera el territorio sobre el que se ejercía el patronazgo, que no mereciera el obsequio del palacio real. Evidentemente, los trabajos más ambiciosos estuvieron destinados a las advocaciones de mayor notoriedad en el amplio panorama del mundo devocional español. La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla; la de Covadonga, de Asturias; Angustias de Granada; la Almudena de Madrid; la del Mar de Almería o la Fuensanta de Murcia, por citar tan solo algunas, acogieron entre sus ajueres unos conjuntos bordados que, aunque partiendo de tipologías ya consolidadas, ofrecían muchos aspectos novedosos, configurando un nuevo concepto visual en la imagen de vestir, en la que se va a plasmar lo que se viene denominando el bordado romántico.

Entre otras particularidades, hay que resaltar que se gestó un manto de vuelo muy amplio y larga cola emulando el característico manto de la Orden de Carlos III que usaban los caballeros Grandes Cruces de esa orden durante las grandes solemnidades y que, a su vez, había asumido sin más el corte y hechura del de la orden de San Genaro de Nápoles, aquella que instituyera Carlos de Borbón en 1738 cuando subió al trono partenopeo, antes de asumir el de España. El bordado en esos mantos de honor españoles fue ocupando progresivamente más superficie y volumen, destacando los cambios que introdujo Carlos IV en lo relativo al manto de la orden española cuando en 1804 ordenó que la cenefa perimetral fuera más extensa y abultada y que toda la superficie del manto estuviera cuajada de bordados en forma de estrella²¹. En definitiva, se habían establecido las pautas para lo que a partir de ahora se va a conocer como manto de procesión.

La realización de estos mantos para las imágenes que centraban la devoción del pueblo español fue a recaer en el obrador de bordados vinculado directamente a Isabel II, al amparo del Palacio Real de Madrid, integrado por Mauricio Mon pero, muy particularmente, por las hermanas Gilart, entre las que destacaría Rosa, la bordadora preferida por la reina²². Todos ellos formaban parte de esa generación de artistas educados en las escuelas de bordados de tradición academicista y que venían participado con notable éxito en las diferentes exposiciones públicas de los productos de la industria española que, desde tiempos de Fernando VII, su fundador, estuvieron orientadas al estímulo de las artes y las manufacturas patrias²³.

De hecho, en las primeras obras ejecutadas puede advertirse los débitos respecto a las composiciones de la tradición neoclásica e Imperio, como se aprecia en el manto verde de la Virgen de los Reyes de Sevilla, fechado en 1853 (fig. 2). Pero, evidentemente, el acceso a los interiores y colecciones del real palacio y las propuestas estéticas que comenzaron a imponerse, fundamentalmente las ideas que Pugin elevó para la restauración del arte cristiano, expuestas y defendidas en el principal *corpus* teórico que para las artes decorativas vio la luz en España, el álbum de Luis Rigalt (1857), abrieron todo un mundo de alternativas y posibilidades. El estudio del pasado histórico como fuente de inspiración y no como copia; la adecuación de la labor bordada en función del tejido conforme a las leyes de la heráldica y el blasón «que prohíbe la aplicación del metal sobre metal y del color sobre color» y la apuesta por el dibujo geométrico y las formas vegetales «llevadas al más elevado punto de aproximación a las formas geométricas» fueron el *leitmotiv* de estas creaciones. Igualmente, se aconsejó evitar en todo lo posible el bordado al realce pues se estimó que tal punto era una mera vanagloria que conducía a la labor bordada a mero ornamento o adorno, lo que repercutía en el menoscabo del simbolismo y la armonía que ese arte debía expresar²⁴. Sin olvidar que las propuestas estéticas que llegaban desde París, bajo la opulencia y la suntuosidad del llamado estilo Segundo Imperio, favorecieron el posicionamiento de estos bordados isabelinos hacia las tendencias eclécticas en boga, particularmente con unos diseños que interpretaban lo barroco o lo renacentista de forma híbrida y en conso-

nancia con la tradición hispana y la nostalgia de la grandeza que este arte había alcanzado en época pretéritas en sitios tan emblemáticos como El Escorial o Guadalupe²⁵. De esa manera comenzaron las concesiones al pintoresquismo, revirtiendo, aunque todavía de manera muy atemperada, los esquemas derivados de la formación academicista. Con dibujos 'a lo Churriguera' era el vestido que en 1863 se mandaba para la imagen de la Purísima de la Colegiata de La Granja (Segovia), mientras que la túnica remitida un año antes al Nazareno de Alcázar de San Juan (Albacete) era de 'guarnición renacentista', sin que ello fuera inconveniente para que los registros de la tradición clasicista siguieran vigentes bajo la denominación 'de orden compuesto', tal y como se materializó en el conjunto donado a la Virgen del Mar de la ciudad de Almería.

El triunfo de la revolución de 1868 y el consiguiente exilio de la monarca significó el fin de este tipo de expresiones. No obstante, estas ya se habían mimetizado en la sociedad española, especialmente entre las *élites* burguesas decimonónicas, la nueva aristocracia de la política, la industria y el comercio, que se sumaron a ese proceso de 'recatolización', a través de un potente asociacionismo, que se verá consolidado con la Restauración borbónica de 1874 en la persona de Alfonso XII con todo su prestigio tradicional y nacional. El sistema ideado para el nuevo régimen político apostaba por una conciliación plena con la Iglesia Católica, realizando toda una serie de reparaciones a favor de esta y de concesiones simbólicas que darán lugar a una 'catolización' de la burguesía que se sumará con entusiasmo a la revitalización de las viejas prácticas devocionales identitarias, especialmente a través de las materializadas por hermandades y cofradías en el espectáculo grandilocuente de la procesión.

La Semana Santa y los actos públicos que la estructuran y ordenan, particularmente sus cortejos, se fueron readaptando a los nuevos intereses y gustos de la sociedad española contemporánea, remodelándose conforme a nueva estética que ira siendo construida a partir de una serie de símbolos, rituales y actos festivos, marcados por los regionalismos y los localismos, que condensan y materialicen la identidad de la sociedad burguesa. Se ira gestando una nueva religiosidad popular, muy vital, en las que clases hegemónicas harán gala de una ostentación sin límite, marcada por el derroche y lo neobarroco en una auténtica apoteosis del artificio. A tales expresiones vinculadas a la Semana Santa, se sumarán también, favoreciendo con ello el despliegue de la totalidad de las artes decorativas, otras manifestaciones de exaltación de lo católico hispano centradas en los congresos eucarísticos y marianos, testimonios de la nueva evangelización de la Iglesia militante, o en las multitudinarias, hasta límites increíbles, coronaciones pontificias de imágenes patronas de pueblos y ciudades, que se convertirán en los otros grandes acontecimientos





de efervescencia religiosa a lo largo de todo el primer tercio del siglo XX y en los que la familia real, con Alfonso XIII a la cabeza, adquirirá un papel destacado al asumir el padrinazgo de honor en tales coronaciones marianas.

Todos estos acontecimientos van a generar una altísima demanda de obra bordada que conlleva la aparición, partiendo de una herencia común, de enunciados artísticos en función de apegos a la identidad local y a los orígenes de una colectividad. Se fue construyendo un arte al que se adjudicaron expresiones de exaltación de lo nacional y lo regional y en las que también se fueron incluyendo matices folclóricos y propios²⁶.

Madrid, Barcelona y Valencia serán los centros artísticos donde se van a ubicar los grandes negocios, marcados por una sagaz visión empresarial, dirigidos a atender la ingente demanda de obra religiosa que reclamó todo el periodo de la Restauración. Surge un concepto de empresa que va a estar vigente hasta la segunda mitad del siglo XX y que se caracterizará por aglutinar talleres especializados en todos los ámbitos del mobiliario y el ornamento litúrgico y que estarán regidos por hombres y familias que encarnan los valores ideológicos del sistema canovista, llegando a alcanzar prestigio y numerosas distinciones por parte del aparato gubernamental. Allí radicarán casas como las de Justo Burillo; García Mustieles; Francisco de Asís Sierra; hijos de M. Garín, Viuda de Meneses e Hijos o Talleres de Arte Granda. En sus realizaciones se aplicaron diferentes criterios estéticos y de manufactura, aunque a partir de los últimos años del siglo XIX se fueron orientando hacia una revitalización de lo estrictamente artesanal a partir de elaboraciones muy cuidadas y exquisitas, supeditadas siempre al concepto grandilocuente y desmesurado que los patrocinadores de este tipo de obras buscaban para el impacto visual en ceremonias y rituales externos. Era un arte bordado pensado exclusivamente para momentos muy puntuales, la procesión, y, por tanto, todo el diseño, hasta el más mínimo de los detalles, debía superar cualquier tipo de expectativas previas por parte del público, potenciando lo exótico y lo dinámico, rompiendo con las normas académicas y revitalizando las composiciones con fuertes efectos y contrastes lumínicos que, a su vez, debían incorporar conceptos y alegorías simbólicas de carácter inteligible.

En el caso de los mantos, las piezas más monumentales, de acuerdo con ese proceso de emulación de los mantos de órdenes que venían de tiempo atrás, se optó por ampliar su longitud y vuelo, se incorporó un voluminoso realce de diferentes planos y se sumaron todo tipo de aplicaciones metálicas y motivos ornamentales, abarcando estos últimos tanto a los reconocidos como propiamente cristianos como aquellos derivados de estilos vinculados con el propio legado histórico de España, caso de lo orientalista o mudéjar (fig. 3). Por otra parte, el cosmopolitismo y la modernidad también tuvieron su sitio, destacando los bordados que caracterizaron a la valenciana casa Burillo, que dio buena acogida en sus realizaciones a las composiciones dinámicas y aparentemente simétricas que postulaba el *Art Nouveau*, tal como evidencia el premiado manto de la Dolorosa de la localidad albacetense de Hellín, fechado en 1909 (fig. 4)²⁷. Ciertamente, esa acreditada casa valenciana será de las pocas que tras el periodo de entreguerras apueste por la renovación de sus diseños, actualizándolos hacia formas y motivos de estirpe más contemporánea, aunque siempre bajo la prudencia de no alterar los diseños que ya habían quedado fijados para este tipo de obras y que se ajustaban al concepto del manto decimonónico de corte neobarroco. Así, en el manto rojo de la patrona de Ceuta, de los primeros años de la década de los 20, se optó por un diseño asimétrico al que se incorporó un elevado número de pedrería de cristal y la combinación del bordado en cartulina con aplicaciones de galón, insertándose en la cenefa perimetral bustos de querubines que adoptan formas totalmente femeninas. Esos contrastes lumínicos, las líneas fluidas y la preponderancia de la fémina reiteran la aclimatación del legado que la Exposición Regional valenciana de 1909 tuvo durante mucho tiempo en las artes decorativas levantinas.

Ese apego a lo tradicional, a las fórmulas historicistas, y lo reactivo a acoger atisbos compositivos de las vanguardias artísticas que durante las primeras décadas del siglo XX comenzaron a traducirse en ciertos ámbitos de las artes decorativas españolas —caso de la platería y la joyería barcelonesa o los propios



estandartes de peregrinación diseñados por Gaudí o Ricard de Capmany en los primeros años de esa centuria— fueron las pautas principales del bordado español que se desarrolla bajo el reinado de Alfonso XIII. Incluso ese pensamiento no cambiara una vez que transcurrida la Guerra Civil se retomara esta práctica artística con el fin de reponer lo perdido durante la contienda. Por todo ello, resulta una rara avis el polémico y atrevido vestuario que la aristócrata y feminista española, Gloria Laguna, condesa de Requena, obsequió a la patrona de Murcia en 1912 y sobre el que incidió no solo la ruptura con la tradición sino también la propia procedencia del legado, pues la donante y su peculiar modo de vida encajaban muy poco en el modelo de sociedad burguesa católica que propugnaba la ideología del Estado, al responder a la «quintaesencia de la lesbiana aristocrática y frívola del novecientos»²⁸. Sus singulares gustos estéticos, marcados por el París que tanto frecuentaba, evidentemente, no pudieron contentarse con los talleres españoles que entonces monopolizaban la realización de este tipo de obras por lo que acudió a la casa de alta costura Worth para materializar el encargo. El resultado no pudo ser más audaz, convirtiéndose en una pieza excepcional y única del patrimonio suntuario textil español de este periodo, pues el conjunto es completamente extraño al discurso de los diseños que proliferaban en la España de esos momentos. Incluso se podría apuntar que preludia la opulencia y la exageración que poco después va a caracterizar a las realizaciones del *Art Dèco*. Sumó la tradición francesa del estilo *Angelique*, mediante medallones pintados sobre cuero, a todo un exuberante despliegue de miles de cristales, perlas cultivadas, circonitas, trozos de nácar, lentejuelas, tachuelas de plata, piedras preciosas y semipreciosas que fueron bordadas a un terciopelo de seda de color marfil. La extravagancia de la pieza, especialmente para las fechas en las que fue donado, hicieron que el vestuario permaneciera oculto y sin uso, evitándose cualquier comentario o reseña del mismo. Solo en fechas más avanzadas, entrada ya la década de los veinte, y con una burguesía más cosmopolita y una cultura visual afianzada con el cinematógrafo y las revistas gráficas, fue posible que la Virgen pudiera estrenar el conjunto parisino, lo que aconteció con motivo de su coronación canónica en 1927 (fig. 5).

Los casos de Sevilla y Lorca

También arriesgados y originales, aunque dentro de las pautas hispanas, fueron los discursos que se desarrollaron de manera paralela en dos ámbitos territoriales muy específicos y alejados entre sí, marcados por su propia idiosincrasia y cuya evolución y resultados difiere mucho de los planteamientos estéticos que fueron comunes al resto del país. Son los casos de Sevilla y Lorca, que protagonizan un esplendor del arte del bordado que no tiene parangón con ninguna otra realidad española o europea. Ambos coinciden en su génesis temporal, los años finales del siglo XIX y alcanzan su momento de mayor auge a lo largo de las primeras décadas de la centuria siguiente, si bien su tradición y permanencia sigue actualizada hasta el presente en lo que se considera 'bordado cofradiero'.

En el caso de la capital andaluza el protagonismo lo ejerce Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930), una figura revolucionaria en el contexto del bordado erudito en metales nobles. Su formación, en el seno de esas escuelas y obradores de bordado sevillano que protegieron e impulsaron los duques de Montpensier, se vio acrecentada por su interés hacia el estudio y observación de espléndido legado suntuario renacentista y barroco que guardaba la ciudad, así como a las propias formulaciones que del mismo había hecho el sentir popular. Sin embargo, su genialidad y maestría consiguieron que sus obras tuvieran su sello propio, rompiendo drásticamente con la tradición decimonónica, e implantando un bordado inspirado directamente en lo propiamente sevillano. Se impone lo dinámico y alegre, la curva y la silueta y muy especialmente el triunfo del color. La ruptura total llegará con el manto que realizó en 1900 para la Virgen de la Esperanza Macarena, conocido como el de 'La Camaronera', donde renovó la técnica del recamado al bordar directamente sobre malla de oro, generando unos efectos vibrantes y de gran plasticidad. A partir de entonces ahonda en las raíces de lo costumbrista, incidiendo en la novedad y la sorpresa con su apuesta por la asi-

6. Juan Manuel Rodríguez Ojeda,
Manto de la Virgen del Subterráneo
de la Hermandad de la Sagrada Cena de Sevilla,
1924, Casa de la Hermandad

7. Juan Manuel Rodríguez Ojeda,
Manto de la Virgen de la Amargura
de la Hermandad Amargura de Sevilla, 1927,
Casa de la Hermandad



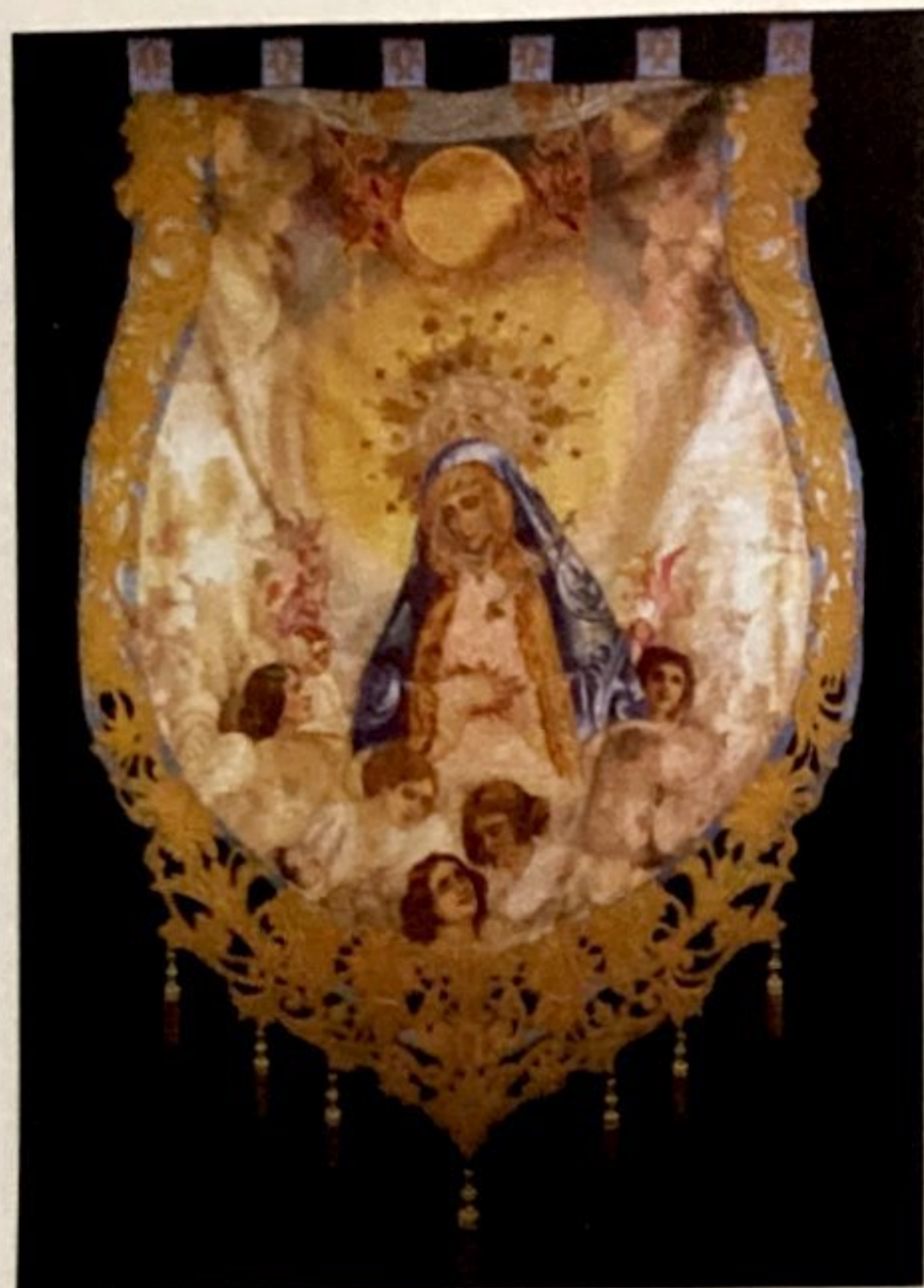
metría, las aplicaciones de tisú, la simetría bilateral del candelieri, lo monumental, los movimientos contrapuestos y los conjuntos uniformes de manto y palio. Obras como el manto de la Virgen del Subterráneo, de 1924, o el fastuoso de la Virgen de la Amargura, fechado en 1927, asombran por sus ritmos decorativos y las estudiadas separaciones de espacios y masas. En definitiva, el bordado 'juanmanuelino' contribuyó a consagrar la dimensión simbólica de paso de palio hispalense protagonizado por la figura de María, fijando su impronta característica a través de un exorno en el que la labor bordada establece el concepto del lenguaje neobarroco que todavía hoy permanece inalterable (figs. 6 y 7)²⁹.

El redescubrimiento de los trabajos de otros periodos, especialmente del bordado de imaginería que caracterizó a los siglos XV y XVI, tuvo también la feliz consecuencia de su recuperación en territorios como el de Lorca (Murcia). Ciertamente, el *acu pictae*, el término clásico que remite directamente al alto grado de perfeccionamiento de los bordadores de la Antigüedad en la superación de la propia pintura, comenzó a interesar durante el último tercio del siglo XIX en determinados obradores de Barcelona y Sevilla. Ayudó a ello las numerosas exposiciones retrospectivas de artes suntuarias que auspiciaron determinadas instituciones, como la celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867, y que dieron pie a la exhibición pública de los grandes repertorios textiles que se atesoraban en los templos, vinculados a esa primera edad de oro del bordado español que fue el Renacimiento. Buena muestra de ese interés por el bordado de efectos pictóricos en sedas fueron las piezas remitidas a Roma con motivo de la Exposición Mundial Vaticana de 1888, donde España evidenció la restauración de esas técnicas en la capa pluvial bordada por la sevillana Teresa del Castillo o en el gran solio pontificio que ejecutara el prestigioso artífice catalán, Antonio Oller.

En esas coordenadas estéticas y en el contexto de la búsqueda de la magnificencia de los cortejos procesionales lorquinos, auspiciada por una burguesía ávida de lujo y originalidad, surge una labor artística, la del bordado en sedas, que se va a desarrollar con una fuerza inusual desde finales del siglo XIX merced a dos factores: estar ligada a una celebración singular de carácter local, como son los desfiles bíblico-pasionales; y contar con la base imprescindible de la excelente tradición del bordado popular que la mujer lorquina había mantenido viva. La fusión de lo culto y lo cotidiano-doméstico y la influencia del bordado en sedas oriental manifestado en los *mantones de Manila*, indumento imprescindible de la fémina española, fueron los resortes a los que se acogieron las cofradías de Lorca para su particular guerra de vanidades. Se recrearon técnicas antiguas del bordado culto español en sedas, como el punto corto y el punto de matiz, junto a otras producidas por la

8. Francisco Cayuela (diseñador)
y Taller de bordados del Paso Azul,
Estandarte del Reflejo, 1914,
Museo Azul de la Semana Santa de Lorca

9. Emilio Felices Barnés (diseñador)
y Taller de bordados del Paso Blanco,
Manto de la Virgen de la Amargura, 1910-1928,
Museo de Bordados del Paso Blanco de Lorca



inventiva de los diseñadores que desde un principio poseyeron una formación académica. Así, durante las dos primeras décadas del siglo XX se fueron acometiendo ambiciosos proyectos destinados a renovar y dar mayor esplendor al conjunto de bordados de las imágenes titulares de los pasos. Estandartes, insignias y mantos fueron saliendo de unos talleres marcados por las personas de sus directores: Emilio Felices Barnés (1879-1948) y Francisco Cayuela (1874-1933). En sus trabajos manifestaron, de manera plena, lo singular del bordado en sedas matizadas, un puntillismo refinado y preciso, que permite modelar formas, definir y difuminar rasgos y expresiones, así como detallar luces y brillos o la intensidad del colorido. En suma, un proceso artístico próximo a la pintura y enormemente complejo, en el que la aguja parece haber sustituido al pincel (figs. 8 y 9)³⁰.

Epílogo

En consecuencia, es importante reconocer la reformulación que experimentó el bordado religioso en España, precisamente por su implicación social y como vivencia arraigada y sentida de pueblos y ciudades, en un tiempo que en que comenzaba a tener poco crédito y significación en el contexto de la liturgia del resto del mundo católico, salvo testimonios muy minoritarios del ceremonial de la *élite* eclesiástica. Las diferentes expresiones que este arte fue desarrollando en el tránsito de los siglos XIX al XX se han convertido en un capítulo fundamental de la Historia del Arte vinculado a la Semana Santa; un capítulo rico en sus manifestaciones, que se señala por su volumen, pero sobre todo por unas oportunas respuestas y por una especificidad, que ciertamente distingue sus realizaciones dentro del conjunto del arte religioso contemporáneo³¹.

- 1 Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 "De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia", del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.
- 2 Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela 1894, p. 396.
- 3 Mario RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Madrid 1955, pp. 534 y ss.
- 4 Antolín P. VILLANUEVA, *Los ornamentos Sagrados en España*, Barcelona 1935. En el estudio de la evolución del ornamento litúrgico son fundamentales los ya clásicos trabajos de Charles ROHAULT DE FLEURY, *La Messe: études archéologique sur ses monuments*, Paris 1883; Josef WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studii sul vestiario dei tempi postcostantiniani*, Roma 1898.
- 5 Mónica BOLUFER PERUGA, "La imagen de las mujeres en la polémica sobre el lujo (siglo XVIII)", en Cinta CANTERLA (Coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX. VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, Europa y América ante la Modernidad*, Cádiz 1994, pp. 175-186.
- 6 *Censo de la población de España de el año 1797 executado de orden del rey en el de 1801*, Madrid 1801.
- 7 Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, "Francisco Navarro Arnao, el último bordador de cámara de la monarquía española", en Isabel CAMPI-Sílvía VENTOSA (Coords.), *Nombres en la Sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Barcelona 2019, pp. 157-162.
- 8 Sobre esta cuestión resulta fundamentales los estudios de Manuel REVUELTA GONZÁLEZ, "La secularización de las cosas y las personas en la España contemporánea", en *Carthaginensia*, 17, 1994, pp. 73-92 y *Idem*, "El anticlericalismo en la España del siglo XIX", en *Razón y fe: revista hispanoamericana de cultura*, 233, 1170, 1996, pp. 395-409.
- 9 Josep ESCRIG ROSA, *Contrarrevolución y antiliberalismo en la independencia de México (1810-1823)*, Zaragoza (México) 2021, pp. 178-181.
- 10 Alicia ANDUEZA PÉREZ, "Lujo y devoción: donaciones a los ajueres textiles de algunas Virgenes navarras", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, 2007, pp. 11-28; Jessica VARGAS BELTRÁN, "Exornos para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia 2008, pp. 1-15.
- 11 Ignacio José GARCÍA ZAPATA, "Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli", en *Toletana: cuestiones de teología e historia*, 29, 2013, pp. 273-307.
- 12 Demetrio E. BISSET MARTÍN, "Religión y poder. Las Virgenes capitanas generales y alcaldesas", en *Gazeta de Antropología*, 31 (2), 2015, <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4734>.
- 13 Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia 1999, p. 142.
- 14 Esther ALBA PAGÁN, "Estrategias persuasivas del arte al servicio del rey: del uso de la historia a la imagen de la monarquía popular a través de las colecciones de Fernando VII", en María del Carmen LACARRA DUCAY (Coord.), *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Zaragoza 2020, pp. 63-120.
- 15 Fernando A. MARTÍN, "La familia Cabrero Martínez y la evolución de la fábrica hasta su desaparición", en *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*, Madrid 2011, pp. 123-160.
- 16 En la escuela radicada en Murcia eran ocho las alumnas matriculadas al empezar el siglo XIX, ejerciendo el magisterio el bordado Tomás Marques (Pérez Sanchez, *El arte del bordado y del tejido*, pp. 76-79). El caso de la escuela de Zaragoza en Ana María AGREDA PINO, "Arte y Moda en la Zaragoza de finales del siglo XVIII: la escuela de bordados y de Flores de mano de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", en *Artigrama*, 18, 2003, pp. 393-424. Noticias sobre la muy importante que existió al amparo de la de Madrid, en Dolores PALMA GARCÍA, "Las escuelas patrióticas creadas por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en el siglo XVIII", en *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 5, 1984, pp. 37-56.
- 17 Ana María AGREDA PINO, "El trabajo de la mujer en los obradores del bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII", en *Artigrama*, 15, 2000, pp. 293-312 y *Eadem*, "Artes textiles y mundo femenino: el bordado", en Concha LOMBA SERRANO-María del Carmen MORTE GARCÍA-Mónica VÁZQUEZ ASTORGA (Coords.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza 2020, pp. 55-82.
- 18 José Miguel LÓPEZ CASTILLO, "Viaje de Isabel II a Murcia: itinerarios, festejos y ornatos", en Enrique ESCOBEDO MOLINOS-Juan Antonio LÓPEZ CORDERO-Manuel CABRERA ESPINOSA (Coords.), *V Congreso Virtual sobre historias de las vías de comunicación*, Jaén 2017, pp. 217-249 y Javier CALAMARDO MURAT, "Avatares de un obsequio real: la túnica de Nuestro Padre Jesús Rescatado de Alcázar de San Juan (Ciudad Real)", en María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA-Isaac PALOMINO RUIZ-José Antonio DÍAZ GÓMEZ (Coords.), *Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*, Córdoba 2017, pp. 308-323.
- 19 Rosana de ANDRÉS DÍAZ, "Las caridades de Isabel la Católica (1497-1504)", en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, Madrid 2010, vol. I, pp. 71-90.
- 20 Laura OLIVÁN SANTALIESTRA, "Imágenes y perspectivas de dos mitos femeninos en la historiografía de los siglos XX y XXI: Isabel I de Castilla frente a la Regente de la Monarquía Hispánica Mariana de Austria", en María Victoria LÓPEZ-CORDÓN -Gloria FRANCO (Coords.), *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid 2004, vol. I, pp. 537-553.
- 21 Alicia LÓPEZ, "Manto de la Real Orden de Carlos III", en *Modelo del mes, enero 2005*, Museo del Traje, Madrid 2005. [<https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:be166c9b-54a2-4fec-88ce-ccdef1dc342f/mdm01-2005.pdf>]. Consultado a 30 de marzo de 2022.
- 22 Javier CALAMARDO MURAT, "Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su majestad", en *Arte y Patrimonio. Revista de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hernando Izquierdo"*, 2, 2017, pp. 9-23.
- 23 Ángel LÓPEZ CASTÁN, "Las Exposiciones públicas de los productos de la industria española en el Madrid fernandino", en *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, 3, 1991, pp. 125-139.
- 24 Luis RIGALT, *Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales*, Barcelona 1857, edición facsímil, Murcia 1982, s.p.
- 25 Ramón DE LA SAGRA, "Exposición de los productos de la industria alemana", en *Gaceta de Madrid*, 16 de diciembre de 1844, p. 3 y *Carta a Mr. Blanqui, miembro del Instituto Real de Francia y comisionado del Gobierno francés con Mr. Gallaudrouze, para estudiar la exposición de los productos de la industria española*, Madrid 1845, pp. 18-19 y 33-34.
- 26 Sobre esta cuestión es fundamental Alberto CASTÁN CHOCARRO, "Identidad, símbolo y mito en la pintura regionalista", en Concha LOMBA SERRANO-Juan Carlos LOZANO LÓPEZ et al. (Coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza 2014, pp. 339-348.
- 27 Sobre la significación de los motivos modernistas en las artes textiles españolas, principalmente catalanas, en los inicios del siglo XX véase Joan Miquel LLODRÀ NOGUERAS, "La fortuna de un motivo. El diseño de la Granada en el tejido modernista catalán", en *Indumenta*, 2, 2011, pp. 50-77.
- 28 Vicente CARRETÓN CANO, "Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27", en *El maquinista de la generación*, 9, 2005, pp. 4-20.
- 29 La bibliografía sobre el bordado sevillano de este periodo y sobre la figura de este artista ha adquirido en los últimos tiempos un volumen considerable. Sin embargo, resultan fundamentales trabajos como el de Esther FERNÁNDEZ DE PAZ, *Los talleres del bordado de las cofradías*, Madrid 1982; Antonio MAÑES MANAUTE, "Esplendor y simbolismo en los bordados", en *Sevilla Penitente*, Sevilla 1995, vol. III, pp. 243-338; Andrés LUQUE TERUEL, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: el diseño como fundamento artístico*, Sevilla 2019 e *Idem*, "La impronta de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la hermandad de la Amargura en el bordado regionalista", en Álvaro CABEZAS GARCÍA (Coord.), *Amarguras, 100 años de la reinvencción regionalista de Sevilla*, Sevilla 2019, pp. 46-49.
- 30 AA.VV, *Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino* (Catálogo Exposición), Madrid 2002.
- 31 Jesús RIVAS CARMONA, "La Semana Santa y su significación artística", en Inmaculada VIDAL BERNABÉ-Alejandro CAÑESTRO DONOSO (Coords.), *Arte y Semana Santa*, Múnich 2016, pp. 17-42.

Referencias fotográficas:

Fig. 1 © Manuel Pérez Sánchez; figg. 2, 6, 7 © Fotografía del autor; fig. 3 © Joaquín Bernal; fig. 4 © Ignacio José García Zapata; fig. 5 © Alejandro Romero; figg. 8, 9 © Museo Azul de la Semana Santa de Lorca.