



**ARTE TEXTIL AL SERVICIO DE NUESTRO PADRE JESÚS  
NAZARENO EN LA DIÓCESIS DE CARTAGENA**

**Santiago Espada Ruiz y Arabella León Muñoz**

*Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:  
Ritos, tradiciones y devociones*

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz  
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 129-153



El exorno y ornato de las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la diócesis de Cartagena mediante túnicas, obras de arte textil y del bordado de trascendental valor histórico y artístico, es un capítulo de gran relevancia dentro del ámbito de las Artes Decorativas. Aunque se han realizado aportaciones puntuales sobre este tema, sigue siendo una de las parcelas que menos atención ha tenido. Llevar a cabo este estudio era conveniente en razón que la mayoría de los ejemplos conservados en nuestra diócesis son un valioso patrimonio cultural, hasta el momento totalmente desconocido, que requiere una puesta en valor como patrimonio a conservar.

Desde el Medievo, a partir de la nueva doctrina franciscana, la iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno alcanzó especial significación como imagen de carga iconológica y teológica<sup>1</sup>. Es en el ámbito de las Cofradías de Semana Santa españolas, dentro del arte de la escultura exenta y de las imágenes de vestir, donde Nuestro Padre Jesús, exento, solitario y camino del calvario, más titularidades y fervor ha acaparado, pues su representación iconográfica acerca a los creyentes a lo divino e intensifica su fe en relación con el Altísimo<sup>2</sup>. En ese sentido, tras el Concilio de Trento (1545) y principios del XVII, en España, donde tuvo gran incidencia el espíritu contrarreformista, las imágenes de vestir experimentan un gran auge, siendo tejidos labrados como el espolín y terciopelos bordados los que cofradías y devotos escogerían para confeccionar túnicas con las que vestir y exornar las primeras representaciones del Nazareno<sup>3</sup>. La riqueza en las túnicas que visten los Nazarenos son índice y reflejo de la gloria que el Hijo de Dios posee en el cielo. Es obvio que

---

<sup>1</sup> NEGROLES SÁNCHEZ, P. *Actas del III Congreso Nacional "Advocación de Jesús Nazareno"*. Agrupación de Ntro. Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cartagena, Edita Cofradía Marraja. 2007, p.53. LLAMAZARES RODRIGUEZ, F. "El Nazareno en la escultura barroca castellana", en *La imagen devocional barroca*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2010, p. 73. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Edita Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sulpicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, pp. 165-203.

<sup>2</sup> El teatro bajomedieval difundió la visión del Nazareno, el cual se puede considerar el precedente de los cortejos pasionarios. BONET SALAMANCA, A. "La invariable tipología nazarena", en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2013, pp. 237-260.

<sup>3</sup> BASTIDA DOS SANTOS, A. F. *Los tejidos labrados de la España del Siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil. Análisis, formas y analogías. (Tesis doctoral)*. Valencia, Ediciones Universidad Politécnica de Valencia. 2009, pp. 50-142.

sencilla y totalmente exenta de riqueza era la túnica que vistió Cristo, pero es lícito faltar a la verdad histórica en aras de educar a los espíritus más simples<sup>4</sup>.

Según San Juan, la túnica que vistió el Señor durante su Pasión era sin costuras y tejida de una pieza: una pieza textil inconsútil que simboliza la unidad de la Iglesia de Cristo, pues con su muerte pretendía unificar la nación y reunir en una unidad comunitaria a los hijos de Dios<sup>5</sup>. El vestir las imágenes de culto, caso del Nazareno, es un género dentro de la escultura que queda casi definido en la Baja Edad Media, pero será en el Barroco, con los cambios de gusto y los nuevos enfoques iconográficos, cuando alcanzará gran espectacularidad expresiva en cuanto adorno y lujo<sup>6</sup>. Ciertamente es que las imágenes de vestir del Nazareno eran un poderoso vehículo didáctico que fortalecían el catequismo y la devoción de los feligreses. Por ello, se requería dotarlas de un exorno digno de la realeza celestial, cuyo boato y decoro estaba vigilado, a partir del siglo XVI por las constituciones sinodales, para no peligrar la línea confín entre lo terrenal y lo divino.

El exorno textil puesto al servicio de las efigies del Nazareno se va a regir, desde sus orígenes, por dos características fundamentales: contemporaneidad y significación.

La teorización sobre el arte del tejido y del bordado establece un destacado protagonismo de éste desde la antigüedad en diversas civilizaciones, como algo ligado a su cotidianidad, indumentaria o lugares sagrados pues eran elementos de exorno transmisores de la expresión y símbolo de diversos valores vinculados a lo áulico, social, sagrado y ceremonial<sup>7</sup>. El arte de lo textil alcanza un gran apogeo y evolución en los siglos XV y XVI tras abandonar el ámbito monacal al que pertenecían para terminar constituyéndose como un oficio más, con grandes logros en cuanto a pujanza de talleres, obradores, técnicas, diseños y modas. Esta evolución

---

<sup>4</sup> LOZANO PÉREZ, M. “La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Córdoba, Editorial Adisur, 1991, p. 804.

<sup>5</sup> Para San Cipriano, que la túnica careciese de costuras significaba que *la unidad que trae Cristo, procede de lo Alto, del Padre celestial y por ello no debe ser separada por quien la recibe, sino que debe ser íntegramente acogida* Juan 19, 23-24. S. Cipriano. *De unitate Ecclesiae*, 7 (CSEL 3, P.215). Discurso del Padre Rainiero Cantalamessa O. F. M el Viernes Santo de 2008 en la Basílica de San Pedro.

<sup>6</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Editorial Academia Alfonso X el Sabi, Obispado de Cartagena, 1997, pp. 202-203.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 18. AGUILAR DÍAZ, J. “El arte del tejido y del bordado en el convento de la Merced de Écija”, en *Actas del VIII Jornadas de Patrimonio histórico de Écija*. Écija, Edita Asociación de Amigos de Écija, 2010, pp. 289-308.

se debió a variables tales como nuevas migraciones de tejedores, intercambios comerciales, las importaciones, etc., lo cual motivó un trasvase de influencias y cambios entre los más famosos talleres de tejeduría de la época, como Génova, Florencia y Venecia, que dictaron modas, normas y modelos a toda Europa<sup>8</sup>. Característicos de esta época son los tejidos de seda labrados y los terciopelos, los primeros, con diseños de impronta orientalizante, están caracterizados por romboidales tallos de follaje lobulados que acogen diversos motivos en su interior, como flores, granadas, piñas, cardos, que en el ámbito eclesiástico adquirirían significación cristológica y, los segundos, con bordado culto en oro y plata, de carácter vegetal o figurativo, con reminiscencias góticas en un primer momento y con motivos “al romano” después<sup>9</sup>.

En el siglo XVII, se opera en Francia un cambio significativo en los diseños de los textiles labrados de seda, que romperá con la estética de la trayectoria anterior. La manufactura francesa, con Lyon como centro sedero, dejará de reproducir diseños para realizar los suyos propios. Estos diseños se engloban dentro de estilos que serán denominados *Luis XIV*, *Luis XV*, *Luis XVI* y *estilo Imperio*. El primero se caracteriza por composiciones florales y vegetales de gran sobriedad, armonía, rico cromatismo, naturalismo, fantasía y exotismo que podría considerarse un trasunto de los gustos pictóricos del momento. El *estilo Luis XV* está protagonizado por composiciones decorativas propias del rococó y por motivos florales y vegetales de carácter más informal y bizarro que generan formas de gran complejidad. El *estilo Luis XVI* y el *estilo Imperio* englobarán dos modelos de decoración que supondrán la evolución de un rococó tardío hacia el clasicismo. Uno se distingue por composiciones de medallones ovalados o circulares que incluyen personajes, flores, follaje, animales o escudos dispuestos de forma geométrica y envueltos por coronas de guirnaldas, cintas y lazos. El otro se caracteriza por la simetría bilateral y un retorno a lo grecorromano

---

<sup>8</sup> EISMAN LASAGA, C. *El arte del bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*. Granada, Editorial Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1989, pp. 32-33 BELDA NAVARRO, C. *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*. Madrid, Edita Fundación Santander Central Hispano, 2001, p. 13. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI- XIX*. Murcia, Editorial Editum, 1999, pp. 148-156.

<sup>9</sup> M, De ARTIÑANO. P. *Catálogo de la Exposición de Tejidos Españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid, Edita Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, pp. 17-18. BARRIGÓN, M. “Entre el Renacimiento y el barroco: textiles de seda en la España de Cervantes”, en *La Moda Española en el Siglo de Oro*. Toledo, Edita Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2015, p. 82. LAFUENTE CABRERA.A. “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición”, *Revista del Instituto del Patrimonio Español*, nº 5 (2005), p. 6.

en su decoración<sup>10</sup>. El interés general por estos diseños provocó la promulgación de decretos y leyes para preservarlos, pero no pudieron evitar que esta nueva moda fuese imitada, a lo largo del XVIII, por otros países europeos. Esta nueva moda será la que se impondrá en la industria sedera española tras la ascensión al trono de Felipe V, desplazando el gusto por los pesados terciopelos labrados o bordados y tejidos oscuros propios de la sobria moda de la dinastía de los Austrias. En ellos la influencia del gusto francés fue bastante notable, reproduciéndose de forma similar los diseños pioneros de Lyon, pero con caracteres propios de cada zona, pues los telares manuales hacían difícil su reproducción idéntica, algo a lo que puso fin la introducción, durante la revolución industrial, del telar mecánico Jacquard. Con este último mecanismo se tejerían, en el siglo XIX y XX, diseños de temas decorativos deudores del gusto barroco francés. Con textiles de esta índole, bordados, brocados, espolinados, lampas o brocateles, desde el siglo XVI, se confeccionaban túnicas llenas de contemporaneidad para los Nazarenos españoles<sup>11</sup>. Hoy día se siguen vistiendo con estos tejidos, pero no es más que el deseo de evocar a una época añorada.

En cuanto al bordado erudito, el terciopelo y damasco bordados con oro y plata han sido el soporte y la técnica predilectos por cofradías y devotos para vestir de majestad las efigies de Nuestro Padre Jesús Nazareno, tanto en Murcia como en el resto del territorio español, con diseños y temas decorativos dictados por las corrientes artísticas del momento. El término erudito no debe entenderse como academicista, sino como el resultado de aplicar normas de perfección, riqueza y belleza que los diferencian del bordado popular<sup>12</sup>. En su origen, era un arte que estaba bajo el dominio de la mano especializada del sector masculino, asociados en gremios y regidos por ordenanzas, a fin de controlar la calidad de los materiales y sus resultados. Los artistas del bordado gozaban de gran consideración social y contaban con la ayuda de oficiales y aprendices o incluso con la colaboración de afamados

---

<sup>10</sup> BASTIDA DOS SANTOS, A. F. *Los tejidos labrados...*, op. cit., pp. 178-179. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado...*, op. cit., pp. 157-158.

<sup>11</sup> Según Manuel Pérez Sánchez: “...la venta de géneros franceses se hacía con total libertad en la feria de septiembre de Murcia como la de 1750”. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado...*, op. cit., pp., 171-172.

<sup>12</sup> LORENTE, L. “Tejido de estilo rococó”. PACHECO, M. Modelo del Mes. Madrid, Editorial Museo del traje de Madrid. 2015, [ consulta 22-09-2015], pp. 3-10. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/03-2015.pdf>.

escultores o pintores<sup>13</sup>. A partir de la Ilustración, el arte del bordado empezó a considerarse un arte ilícito para el colectivo masculino y más adecuado para el femenino. Las escuelas de bordado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cuyas enseñanzas eran influjo de la herencia del bordado de siglos precedentes, terminaron por hacer del bordado erudito una práctica extendida entre el público femenino, perdiendo el carácter que ese arte, como oficio, tenía antaño.

Los hilos de oro y plata era la materia prima principal para expresar, en las túnicas de los Nazarenos, el arte con el 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>. La decoración del bordado de las túnicas de Nuestro Padre Jesús Nazareno constituye un aspecto primordial en el estudio de este arte. Durante el siglo XVII era frecuente confeccionar las túnicas “*Nazarenas*” con austeridad, empleando tejidos lisos que eran orlados solo con galones de oro y plata o con puntillas de plata u oro entrefino<sup>15</sup>. Esta estética perduraba en pleno siglo XVIII y ello se constata en el inventario del año 1714 de la Cofradía de Jesús, donde se describe “...*una túnica de terciopelo morado carmesí guarnecida de galón de oro fino nueva...*”<sup>16</sup>. En el siglo XVIII, los bordados en las túnicas van a consistir en sencillas cenefas o grecas de motivos de carácter floral y vegetal, cargados de simbología eucarística, que solían contener los Arma Christi y se ubicaban, principalmente, en los perímetros de la túnica. Conforme avanza el siglo XVIII y dentro de un decorativismo barroco, los bordados de las túnicas empiezan a ascender desde sus perímetros con mayor simetría e interés por la estética clasicista. Los bordados del siglo XIX de las túnicas de los Nazarenos, de neoclásicos y eclécticos diseños, destacarán sobre todo dos tendencias: diseño cortesano de Isabel II y diseños piramidales. El primer estilo se caracteriza por tener motivos decorativos en dos zonas bien delimitadas, mientras que la segunda

---

<sup>13</sup> OLIVARES GALVAÑ, P. *El cultivo y la industria de la seda en Murcia (Siglo XVIII)*. Murcia, Editorial Academia Alfonso X El Sabio, 1976, pp. 135-189. TURMO, I. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI y XVIII)*. Sevilla, Editorial Laboratorio de arte, Universidad de Sevilla, 1955, pp. 25-31. PÉREZ SÁNCHEZ, “De labore solis”, BELDA NAVARRO, C. *Arte en...*, op. cit., p. 19. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado...*, op. cit., pp. 54-55. AGUILAR DÍAZ, J. “El arte del tejido y del bordado...”, op. cit., pp. 290-291.

<sup>14</sup> LAFUENTE CABRERA. A. “Los tejidos como patrimonio...”, op. cit., pp. 5-19.

<sup>15</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia...*, op. cit., pp. 210-211.

<sup>16</sup> Real y Muy Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Murcia. A.C.J. N. Año 1711 hasta 1754. Folio 13. También en un grabado de 1712 del Nazareno de Sisante aparece vestido con esos parámetros de austeridad.

tendencia, de influencia extranjera, contiene diseños bordados con enfrentada simetría y forma piramidal<sup>17</sup>.

La advocación de nuestro Padre Jesús Nazareno está ligada, desde los inicios de su representación, al color púrpura o morado de su túnica. Un color cargado de simbolismo penitencial y litúrgico, pero atributo además de la realeza, humildad y castidad de Cristo y de su condición de Soberano, Sumo Sacerdote y Mártir. Este color representa la identificación íntegra del Padre con el Hijo y de su divinidad, pues al abandonar su naturaleza humana viste de morado<sup>18</sup>. Cristo habló de ello a sus discípulos, diciéndoles “*mirad los lirios como crecen; ni hablan ni hilan y yo os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió con uno de ellos*”, comparando el color morado del lirio con el esplendor de la vestimenta regia más maravillosa pues, desde tiempos bíblicos, era un color asociado a la realeza y la divinidad<sup>19</sup>. Junto con el morado, dos colores que emplean para “vestir” al Nazareno son el rojo burdeos o carmesí y el rojo vivo.

Respecto al carácter de túnica de Cristo, dos tipos visten los Nazarenos españoles: túnica talar de leve o larga cola (el símil de los mantos reales, moda usual en la indumentaria de la aristocracia de Venecia, traída a España en el siglo XVIII) y túnica talar sin cola<sup>20</sup>. A ellos habría que sumársele un tercer tipo, autóctono murciano, que responde a una túnica tipo talar o alba, a la que se le superpone una larga cola. Esta modalidad surge en Cartagena, tras la Guerra Civil, en una remodelación llevada a cabo por Consuelo Escámez para “los Marrajos” sobre una túnica antigua, con la intención de conferir más esplendor a las vestiduras de Nuestro Padre Jesús Nazareno en la Semana Santa cartagenera. Los tres modelos de túnica se sujetan en la cintura mediante ricos cíngulos, elaborados con hilos de seda, oro y plata, cuyos extremos son rematados con borlas elaboradas con materiales nobles. Del cuello suelen prender ahogadores o sogas tejidas con igual riqueza, que rememoran aquellas de las que tiraban los soldados, “*como cordero llevado al matadero*”

---

<sup>17</sup> De este estilo Isabel II son las túnicas del Nuestro Padre Jesús de Montoro (Córdoba), de Casparra y de La Raya de Santiago (Murcia). De estilo piramidal es la túnica que procesiona el Nazareno de Cieza, la bordada del Nazareno del Huércal-Overa o la túnica del Nazareno de la Merced de Murcia.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera...*, op. cit., p. 172.

<sup>19</sup> Debido a que con lino y de *púrpura violeta* había ordenado Dios que se confeccionara el velo que pendía del *Sancta Sanctorum* que custodiaba el Arca de la Alianza. Lucas 12, 27. Éxodo 26, 1 y 31. VILLANUEVA, A. P. *Los ornamentos sagrados en España*. Buenos Aires, Editorial Labor, 1935, pp. 61-62. MARTÍNEZ P, M. I., y SORIA. C. J. M. *La imagen Devocional...*, op. cit., pp. 156- 157.

<sup>20</sup> En las últimas décadas hay una tendencia a reutilizar caftanes femeninos otomanos para vestir a los Nazarenos pero es importante no confundirlas ni hacerlas pasar por túnicas de Nazareno antiguas.

cuando iba Cristo camino del Calvario<sup>21</sup>. El ajuar textil de los Nazarenos lo completan almohadones para el “descanso” de uno de los pies de las efigies de Nuestro Señor, elaborados con los mismos tejidos, materiales y elementos decorativos que las túnicas.

Por lo que respecta a las técnicas, el arte de tejer y bordar ha constituido siempre una complejidad artística y mecánica que le llevó a conseguir la titularidad de Arte Mayor.

Las piezas elaboradas mediante las distintas técnicas suponen un conocimiento exhaustivo del telar en el que se trabaja y de la materia prima (generalmente seda, oro y plata), así como de la técnica empleada. Pero hasta llegar al telar el proceso de elaboración es bastante complejo. Por lo que respecta a la elaboración de tejidos, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, inicialmente se debía contar con un boceto, en algunas ocasiones único y elaborado ex profeso, en otras, parte del repertorio del taller que iba a tejer. Estos diseños estaban hechos por dibujantes que se ceñían a las exigencias del cliente, si el encargo era exclusivo, o de la moda (ya en el siglo XIX).

Una vez elegido el diseño se pasaba a la puesta en carta. Esto consistía en la transposición del boceto a un papel milimetrado donde se ajustaban las pasadas y los tipos de ligamentos. En estas puestas en carta o raquetas se pueden apreciar las indicaciones para tejer.

El siguiente paso es llevarlo al telar. Durante el siglo XVIII el maestro tejedor es el que interpreta las cartas y teje de memoria y contando los dibujos, puesto que deben levantarse los hilos en función de las pasadas de manera manual. En cambio, durante el siglo XIX y con invención del telar Jacquard, esta tarea se facilita. Se pasa a emplear menos personas, ahora es suficiente un solo técnico frente a los dos o tres que se necesitan en los telares anteriores. Además la nueva máquina es capaz de leer tarjetas perforadas que constituyen un código binario. Desde las puestas en carta se pasa al rastro constituido por éstas tarjetas perforadas. La máquina Jacquard, accionada por la cala (pedal que el tejedor maneja) saca unas agujas que concuerdan con la tarjeta perforada correspondiente. En el caso de que la aguja encuentre

---

<sup>21</sup> Predicción profética (Is 53,7). PAREJA LÓPEZ, E. *Sevilla penitente*. Tom II, Sevilla, Editorial Gever, 1995, p. 110. El inventario de la Cofradía de Jesús en el año 1749 se recoge que la imagen titular tiene “unos cordones viejos... para llevarlos a las casas de los devotos de Jesús cuando están enfermos”. A. C. J. N.

perforación se levantarán hilos de urdimbre, por donde el tejedor pasará la trama. En su mayoría fue un trabajo de hombres, excepto en el caso de los conventos que preparaban encargos, generalmente los talleres empleaban mano de obra masculina, aunque las mujeres participaban en la elaboración de la materia prima de una manera muy activa (recolección del gusano de seda, hilado, torcido...).

El proceso técnico para la elaboración tanto de textiles labrados como bordados eran, 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 ocasiones, infravaloradas con respecto a otras artes. Por citar un ejemplo, considerable admiración han acaparado las estofas con las que Salzillo “vestía” a sus imágenes y que no son más que el trasunto de trabajos textiles y de bordado de la época que le tocó vivir. Las técnicas más empleadas para materializar los diseños van a ser el bordado en realce u oro tendido y el bordado de aplicación o de trepas. El bordado en realce logró su apogeo en pleno siglo XVIII. Con esta última modalidad se efectuaron, sobre terciopelo o damasco, los bordados de la mayoría de túnicas conservadas en Murcia. Su proceso comienza por un diseño del maestro bordador o bien de otro artista. Éste se apunta o se fija sobre el soporte, para así guiar la disposición de los hilos y sus puntadas bordando directamente sobre el tejido. Cuando se pretendía dar un mayor volumen o realce se rellenan los dibujos con fieltros de tonos similares al hilo. Dentro de esta modalidad se engloba la técnica “la cartulina”, pionera de Lyon, con gran aceptación y uso por obradores españoles a partir del siglo XIX. Ésta consiste en forrar o bordar, con punto llano y con hilos de oro o plata, el diseño que ha sido pasado a un alma de cartón, cartulina o cuero. Tan solo, en algunos detalles de éste, se empleaban otros puntos distintos<sup>22</sup>.

En el siglo XIX con el desarrollo industrial, la aparición de los dibujos científicos que implican los procesos industriales y el diseño, nos encontramos que el bordado a mano pierde su carácter de arte aplicado para ser entendido exclusivamente, a

---

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ DE PAZ, E. *Los talleres del bordado de las cofradías*. Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 99-117.

mediados del siglo siguiente, como artesanía<sup>23</sup>. Durante este siglo, el naturalismo vigente se introduce también en los motivos decorativos de esta técnica.

El precio de las piezas siempre iba marcado por la materia prima empleada (por ejemplo según la cantidad de oro o el tipo de bordado) y las varas que se encarguen, es decir, la cantidad de tejido que se necesita. En el siglo XIX, en muchas ocasiones, hay talleres que tienen tarifas por piezas, que pueden salir confeccionadas del mismo taller o hacerse ese trabajo de manera externa. El color es importante para concretar el precio, el rojo de cochinilla o el negro suelen encarecer la pieza. Por supuesto el diseño de la misma será otro factor importante para su valoración.

Es por tanto que, la complejidad del proceso de elaboración de un tejido o un bordado hace que estos artesanos y artesanas hiciesen las veces de dibujantes, diseñadores, ingenieros o sin duda de artistas. Se creaban obras de arte únicas e irrepetibles, puesto que aun repitiendo diseño nunca es de la misma manera la pieza. Son obras refinadas, cultas y complejas.

En el caso de los textiles al servicio de la imagen son muchos los casos de piezas dibujadas para la ocasión, a veces por el mismo escultor, de una exquisitez mayor si cabe por lo que representan. No son simplemente tejidos, si no que se convertirán en vestimentas que adquieren un valor identitario, son parte del ajuar de una imagen de vestir. Las cofradías o los donantes que pagaban este tipo de piezas no solían escatimar en gastos dado el importantísimo carácter devocional. Por otra parte, las vestimentas son siempre bienes de uso que suelen sustituirse sin apreciar el valor artístico de las mismas. En muchos casos gracias a su carácter religioso han permanecido, pero en muchos otros, justo por ser piezas de uso han sido sustituidas cuando se han considerado deterioradas.

De cualquier manera, el cuidado y complejo proceso de elaboración y la riqueza de las materias primas con las que no sólo se teje si no se adornan, hacen que los textiles de culto sean sin duda una obra de arte que, al igual que los tejidos en general, han permanecido a la sombra de “artes mayores” pero que constituyen un patrimonio importantísimo y de gran valor.

---

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> G. *Diseño y dibujo textil: Diferencias entre industria y arte aplicado*. (Tesis doctoral), U.C.M., Madrid, 2009, p. 297.

## OBRAS DE ARTE TEXTIL MÁS REPRESENTATIVAS

### **Túnica del Centenario de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia**

Manufactura murciana. Ca.1700.

Esta obra de arte textil es la más antigua que conserva en su ajuar Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Es ejemplo de los magníficos tejidos labrados que salían de los telares de los talleres murcianos en pleno Barroco. Se trata de un raso de seda de color rosa intenso sobre el que, mediante brocado y con hilos de plata, se ha efectuado una interpretación desbordante de la naturaleza. El resultado es un asimétrico horror vacui de decoración, formado a base de una gran variedad floral, vegetal y frutal, cuyos diseños son un anuncio de los que saldrán de los lápices de grandes diseñadores franceses, como Jean- Baptiste Pillement, Philippe Lasalle o Jean Revel<sup>24</sup>. La túnica está orlada en todo su perímetro con una amplia y elaborada puntilla de bolillos, realizada con hojilla e hilos de oro entrefino. La cordonería, original, contiene borlas de hilos y canutillos de oro entrefino.

### **Túnica “de la llegada” de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huércal-Overa**

Manufactura anónima. Ca. 1745.

Túnica de tafetán de seda morado sobre la que se han brocado, con hilos de oro, tres modelos de ramilletes de flores que, de forma elegante, se intercalan siguiendo un esquema de líneas horizontales cubriendo toda la túnica. Es un textil contemporáneo a la imagen del Nazareno que, por tanto, habla de aquellos frescos aires de lo rococó, recién introducidos en el país, que son llevados al ámbito de lo sagrado. La tradición, que ha trascendido en el seno de la familia que custodia la imagen desde el siglo XVIII, es que esta magnífica túnica barroca fue confeccionada por las monjas agustinas bajo directrices de Salzillo<sup>25</sup>. Esta pieza textil, desconocida hasta la fecha, se denomina “de la llegada”, debido a que es la que llevaba puesta el Cristo cuando llegó a Huércal-Overa el 30 de Marzo de 1745<sup>26</sup>. Está ricamente guarnecida en todo

---

<sup>24</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia...*, op. cit., p. 211.

<sup>25</sup> Testimonio de Concepción Creus Molina, actual camarera del Nazareno.

<sup>26</sup> El origen de la devoción al Nazareno de Salzillo en esta ciudad está ligado al beneficiado D. Antonio Marín que lo llevó a Huercal-Overa desde el convento de las Agustinas de Murcia y acaparó, desde

su perímetro con unos galones labrados con hilo y hojilla de oro. Esta túnica se complementa con un almohadón confeccionado con el mismo tejido, rematado en sus esquinas con elaboradas borlas de hilos de oro. (Fig. 1)



Fig. 1. *Túnica del Centenario de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Ca 1700. Iglesia de Jesús Nazareno, Murcia. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Huércal-Overa (Almería)*. Ca. 1745. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Fotografía: Cofradía de Jesús y Santiago Espada Ruiz.

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Caravaca de la Cruz**

Taller Anónimo. Finales del siglo XVIII, primer cuarto del siglo XIX.

Se trata de una obra de gran valor artístico, belleza e interés siendo la más antigua que conserva el Nazareno. Sobre terciopelo de seda color encarnado o carmesí se ha bordado, con hilos de oro y técnica magistral, un elegante diseño, de concepciones

---

su llegada, gran fervor devocional. RUBIO SIMÓN, A. J. “El beneficiado Marín y el Nazareno de Huércal-Overa”, *La religiosidad popular y Almería*. Almería, Editorial, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 441-450. NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. “La huella de Salzillo en Almería”, *IMAFRONTA* nº 19-20 (2007), pp. 305-331.

barrocas, que recorre todo el bajo de la túnica. A partir de tallos con hojas, varios tipos de flores y espigas de trigo se concibió su diseño como una amplia cenefa (a modo de guirnalda), donde con rítmica simétrica se van intercalando un ramillete de flores sujeto con lazada con un medallón de rocalla, siendo su nexo de unión un aro dorado. Cada uno de estos medallones contiene, en su interior, los Arma Christi bordados con gran realismo. Curiosamente, unos medallones muy similares rematan las esquinas de un grabado de 1794 de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Caravaca<sup>27</sup>. Un bordado más sencillo y de carácter geométrico remata el perímetro de la túnica al que, con posterioridad, se le superpuso un agremán de oro entrefino.



Fig. 2. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Caravaca de la Cruz (Murcia), siglo XIX. Anverso y fotografía de detalle. Ermita de Santa Elena. Fotografía: SER.

Los ramilletes antes mencionados se repiten en cada una de las mangas, mientras que en el escote se optó por bordar una sobria cenefa formada por un tallo con hojas, margaritas y espigas de trigo<sup>28</sup>. La túnica contiene en el escote un cierre realizado en

<sup>27</sup> Grabado que ilustra la noticia de FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (27/08/2011). “27 de Agosto de 1612, licencia para la construcción de la Ermita de Nuestro Jesús Nazareno y Santa Elena”.

<sup>28</sup> Estos ramilletes guardan similitud con los bordados del manto y saya de Nuestra señora de la Soledad de la Cofradía del Perdón de Murcia, datados por el personal de la misma en el siglo XVIII y recientemente (2015) en el taller de Sebastián Marchante.

plata con dibujos cincelados de estirpe barroca. Es una obra, hasta el momento, desconocida. La falta de documentación impide conocer la fecha exacta en la que fue realizada la pieza así como su autoría, pero se sabe que, ... *esta túnica de terciopelo color lirio, bordada en oro fino á realce, y unos gruesos cordones también de oro, que costó 20.000 rs., y donó el Sr Bailío de Lora*<sup>29</sup>. Una noticia en prensa informa que iba “... *el Cristo cargando con la cruz, preciosa imagen... y luciendo su rica y valiosísima túnica bordada primorosamente en oro*”<sup>30</sup>. (Fig. 2)

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Calasparra**

Manufactura anónima. Siglo XIX.



Fig. 3. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Calasparra (Murcia), siglo XIX. Anverso y reverso de la túnica. Parroquia de San Pedro Apóstol. Fotografía: SER.

<sup>29</sup> MADDOZ IBAÑEZ, P. *Diccionario geográfico- estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo V, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846, p. 521.

<sup>30</sup> *Diario de Murcia* (11/04/1898).

Túnica de terciopelo de algodón color carmesí bordada en oro. Su bordado, propio del estilo Isabel II, se caracteriza por la simetría y está conformado por una densa cenefa central que recorre en sentido horizontal toda la parte anterior y posterior de la túnica, donde, tallos y hojas de parra con sus racimos de uvas (elaborados con perlas para acentuar su naturalidad y carnosidad) se entrelazan con espigas de trigo y tallos de hojas, dejando en el centro de su composición el anagrama JHS rematado con una cruz. Sobre éste, pero fuera del cuerpo de la cenefa, se han bordado, con hilo de oro, las siglas C de J<sup>31</sup>. Bajo esta cenefa se ha bordado otra, de menor tamaño, de medallones que acogen en su interior margaritas formados a partir dos salcillos enfrentados. Todo ello enmarcado con una cinta bordada que torna sobre sí misma, creando contracurvas que rozan lo flamígero. Esta misma cenefa se repite en las mangas de la túnica. En el escote, a modo de collar, pende una barroca cruz bordada, cuya cadena son tallos de parra con racimos de uva. Dos tipos distintos de ramilletes de flores salpican el resto de la túnica. (Fig. 3)

### **Túnica de los tulipanes de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huércal-Overa**

Taller Agustinas recoletas de Murcia (Atribuido). Mediados del Siglo XVIII-finales XIX.

Túnica de terciopelo de seda color morado bordada en oro. Es la segunda túnica con la que el Nazareno llegó a Huércal-Overa, la cual lució en su primera y solemne procesión de presentación al pueblo, el 3 de abril de 1745<sup>32</sup>. Originalmente, no presentaba el aspecto que tiene hoy día, fue totalmente reformada y sus bordados fueron pasados a un nuevo terciopelo entre los años 1899 y 1900. Esta remodelación fue consecuencia de la intención de ajustar la primitiva pieza a las modas del momento. Con esta actuación, la anterior túnica barroca dejó de ser tipo talar o alba para pasar a ser una túnica de amplia cola, a la que se le añadió un nuevo bordado de composición triangular o piramidal en la parte frontal. Por tanto, la túnica contiene bordados de dos periodos diferentes. En ellos, arte y simbolismo religioso se funden para narrar, la redención de Jesucristo por los hombres.

---

<sup>31</sup> Cofradía de Jesús.

<sup>32</sup> RUBIO SIMÓN, A. J. “*El beneficiado Marín...*”, op. cit., pp. 441-450.

Los bordados del siglo XVIII están formados por una amplia cenefa, formada por roleos de tallos y hojas de acanto con flores de elegante movimiento, que la familia ha interpretado como tulipanes, de ahí su denominación. Toda la túnica está orlada con un bordado, que complementa al anterior, en el pecho, mangas y bajo de la túnica que, a modo de cinta, contiene, bordados con canutillo e hilos de oro y seda, los Arma Cristi: el martillo, las tenazas, bastón y antorcha, escalera hacha y flagelo, cordero místico con espada, cruz pilar y cuerdas, corazón con puñal rodeado con corona de espinas, cruz con sudario, clavos, dados, paño de la verónica con la santa faz y tres antorchas. Éstos están bordados con gran maestría, detallismo, con disposición intercalada y separados por los tres clavos y una flor de ocho puntas que simboliza el sol, la estrella de Belén, así como el bautismo y la redención.



Fig. 4. *Túnica “de los tulipanes”* de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Huércal-Overa (Almería), siglos XVIII-XIX. En la imagen izquierda aparece el Nazareno luciendo la túnica dieciochesca antes de ser reformada. La reforma efectuada a esta túnica se aprecia en las imágenes central y derecha. Parroquia de la Asunción de Ntra. Señora Fotografía: SER.

La composición piramidal bordada en el frontal de la túnica, clara alusión a la trinidad, data de finales del XIX. Sigue un diseño simétrico, donde se dan cita, cuernos de la abundancia, flores y hojas de acanto que se entrelazan verticalmente y en cuyo remate superior, entre hojas de vid y racimos de uva, se ha formado, a modo

de relicario, una gran cruz que contiene el anagrama JHS. Toda la obra se halla orlada con fleco de oro entrefino y puntillas de bolillos de oro fino. (Fig. 4)

### **Túnica del Nazareno de Lorquí**

Garín. (Valencia). Finales del siglo XIX.

Túnica en seda color morado y brocada en hilos oro y plata del diseño “*Marco*” de Garín. Este diseño debe su nombre al apellido familiar de quien encargó la túnica, muy posiblemente Alejandro Marco Iniesta. Este elegante diseño, hecho ex profeso para el Nazareno, lo protagonizan ramilletes de flores rodeados por guiraldas de motivos vegetales que siguen esquema romboidal curvilíneo en sus vértices. Esta composición decorativa, no es más que una evolución, más naturalista, de los diseños de damascos renacentistas<sup>33</sup>. Ricos galones de oro entrefino guarnecen el pecho, bocamangas y el bajo de tan magnífica túnica.

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús de Nonduermas**

Taller de las Señoritas Fontes. Ca 1910.

Túnica que se corresponde con los trabajos elaborados en los primeros años de andadura del taller de las Señoritas Fontes. Sobre terciopelo de algodón color morado se ha bordado, con hilos de oro, plata, sedas polícromas de múltiples colores y pedrería, un imaginativo diseño de estilo romántico, en el que se dan cita iconografía religiosa, conjuntamente, con motivos florales y vegetales. Se denota un intento por aproximarse al bordado erudito español y a los trabajos de bordado lorquinos. Esta túnica, tipo talar de leve cola, está confeccionada a modo de bata, simulando una “falsa” abertura que recorre el anverso, siendo su borde rematado por ondas. Todo el perímetro lo cubre una colorista cenefa, que contiene composiciones realizadas con maya de oro adornadas con múltiples tipos de flores, entre las que destacan la margarita y el pensamiento. Para decorar la parte posterior de la túnica fueron bordados unos ángeles que elevan el anagrama JHS rematado por la cruz. A ambos lados de la abertura frontal se optó por insertar los instrumentos de la pasión: la

---

<sup>33</sup> BUSS, CH. *Silk Gold Crimson. Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Court*. Milano, Editorial Silvana, 2009, pp. 14-157.

escalera con la lanza y la esponja, los tres clavos y las tenazas con el martillo. El resultado es un diseño colorista, con un sello personal<sup>34</sup>, que casi parece haber sido pintado. (Fig. 5)



Fig. 5. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Lorquí (Murcia), siglo XIX. Parroquia de Santiago Apóstol. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Nonduermas (Murcia), Ca. 1910. Parroquia de Nuestra Señora de Cortes. Foto: SER.

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla**

Manufactura anónima. Finales del siglo XIX, principios del siglo XX.

Túnica de damasco de seda bicolor con fondo de color marrón cuya decoración labrada<sup>35</sup>, en color azul marino intenso, es un diseño de esquema simétrico y romboidal, compuesto por abigarrada y densa decoración frutal, floral y vegetal, de un cierto aire oriental, que evoca y es contemporáneo a las creaciones textiles de

---

<sup>34</sup> Con similar técnica y diseño bordaron mantos y vestidos para la virgen de los Dolores de Nonduermas (ca.1900), Ntra. Sra. del Paso de la Nora (ca.1900) ya para la virgen de los Dolores de Rincón de seca (1910).

<sup>35</sup> En el inventario de la Hermandad de este Nazareno recoge en 1711 que tenía entre su ajuar dos túnicas de características similares a esta: *una de damasco morado guarnecida en plata y otra de teletón con similar adorno*. PÉREZ SÁNCHEZ, M. “La Magnificencia...”, op. cit., pp. 211.

diseño historicista de Fortuny<sup>36</sup>. Toda la pieza está guarnecida, a diferencia de los modos convencionales de decoro, con una blonda de color plateado solo vista en piezas salidas del taller de la Ribera de Molina, razón por la que se considera que la confección de esta túnica surgió de ese taller. (Fig. 6)



Fig. 6. *Túnica de Nuestro Padre Jesús*, Alcantarilla (Murcia). Finales siglo XIX, principios del siglo XX. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Padreo Apóstol. Foto: SER.

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Librilla**

Garín. (Valencia). Ca. 1922-24.

El suntuoso tejido de esta túnica se corresponde a un brocatel donde, sobre fondo raso morado, se ha labrado el diseño “*Nacimiento*”. Fue elaborada y confeccionada íntegramente por Garín y comprada, previo donativo de Doña Beatriz de Borbón y Battenberg, en Casa Arteaga de Madrid, de quién se conserva aún la etiqueta. Esta pieza combina distintas texturas de oro, brescado sobre las flores y centro del lazo y liso en el resto, haciendo resaltar unos detalles sobre otros. Además se decora todo el

---

<sup>36</sup> La figura del polifacético artista Mariano Fortuny y Madrazo emerge, a finales del XIX, en un contexto de pleno desarrollo la moda, en su concepción actual. El artista experimentó con diversos procesos de tintado y técnicas de estampación artesanal de diseños protagonizados por temas florales, vegetales, animales y geométricos de inspiración minoica, romana, renacentista, entre otros, que pudieron servir de inspiración al taller que tejió este tejido. DEL CAMPO SAN JOSÉ, J. *Fortuny. Arte total*. Burgos, Editorial Fundación Caja de Burgos, 2014, pp. 85-115.

diseño con una nobleza en color claro que hace resaltar aún más la cantidad de metal que lleva. Es un diseño simétrico, de ramo central con orla alrededor, de finales del XIX donde se aprecian cambios de gusto que tienen que ver más con el siglo XX, la sinuosidad de la naturaleza se pierde para cargar el diseño y hacer vibrar las hojas de la orla y lazo. (Fig. 7)



Fig. 7. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Librilla (Murcia). Ca. 1922-24. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Bartolomé. Foto: SER.

### **Túnica del Cristo del Encuentro de Murcia**

Garín. (Valencia). Ca. 1949.

Túnica confeccionada con un tejido de raso de seda color morado, sobre el que se ha brocado, con hilos de oro, el diseño “Palma P”. La pieza está guarnecida, en todo su perímetro, con puntilla de bolillos de oro entrefino. En cambio, la de las mangas se trata de una puntilla dorada de fechas recientes. Con ese mismo diseño y color se le confeccionó una túnica a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Cofradía

de Jesús de Murcia. El “*Palma P*” es un diseño del siglo XIX que pertenecía al catálogo de la fábrica valenciana y se elaboraba con todas las combinaciones de colores posibles.

### **Túnica del Nazareno de La Caída de la Cofradía de Jesús (Murcia).**

Garín. (Valencia). Ca. 1950.



Fig. 8. *Túnica del Cristo del Encuentro*, Murcia. Parroquia de San Antolín. Ca. 1949. Foto: SER.

Se trata de una túnica con el diseño “*Desamparados*” de Garín. Elaborada con un realce en oro sobre un fondo raso color morado. Esta técnica, muy utilizada por los talleres Garín durante el siglo XIX, imita un bordado pero realmente está tejido, para ello utiliza una mecha de algodón bajo el metal que da cuerpo a los motivos. Se emplean también distintos tipos de oro que aportan textura y complementan el juego

de volúmenes. Se trata de un diseño asimétrico, las líneas ondulantes son róleos con decoración geométrica que acaban en hojas y flores de cardo. Los motivos vegetales presentes en el siglo XIX se ven perfectamente reflejados en este diseño. El cíngulo y la cordonería, también en seda y oro, siguen la decoración de la túnica. (Fig. 8)

### **Túnica y cola de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena**

Taller Anónimo y de Consuelo Escámez. Ca. 1879 y 1950.



Fig. 9. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Cartagena. Ca. 1879 y 195. Iglesia Castrense de Santo Domingo. En la imagen izquierda el antiguo Nazareno viste la túnica con su aspecto original. La imagen central muestra el aspecto actual de la túnica. En la imagen derecha la sobrecola cuyos bordados se basan en la túnica originaria. Foto: Cofradía Marraja y Servicio de Patrimonio de la Región de Murcia.

Esta túnica es el resultado de una profunda remodelación realizada por la bordadora cartagenera Consuelo Escámez a partir una túnica del siglo XIX del Nazareno de Cartagena. Mediante la técnica del pasado, la decoración decimonónica bordada con hilos de oro y basada en motivos vegetales, entre los que destacan lirios dispuestos a modo de cornucopia, fue colocada en un nuevo terciopelo de seda color morado, pero dispuesta en posición distinta a la original. Además, fueron añadidos nuevos bordados que imitan los anteriores y un escudo de la cofradía, consistente en una corona de espinas que enmarca la cruz y las siglas JN, diseñado por el escultor Juan Miguel Cervantes. Del deseo de los cofrades por mostrar una mayor suntuosidad en

la vestimenta de su titular, nace el encargo en 1954 de confeccionar y bordar, imitando igualmente la decoración decimonónica de la túnica, una larga cola que se superpondría a la túnica y sería lucida únicamente en sus salidas procesionales<sup>37</sup>. (Fig. 9)

### **Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla**

Taller murciano y Taller de la Ribera de Molina (atribuido). Siglos XVIII- XX.

Esta preciosa túnica que cada Jueves Santo luce la imagen del Nazareno en su salida procesional, es resultado de una intervención para adaptar<sup>38</sup>, a la hechura del Nazareno, unos insólitos bordados del siglo XVIII que se habían conservado tras la Guerra. Estos formaban parte una túnica de terciopelo color marrón que lucía un San Francisco de Padua que fue destruido, al igual que el Nazareno, en los tristes sucesos de 1936. El fervor que experimentó la nueva imagen del Nazareno, tras la contienda, llevó a sus camareras, quienes conservaban la túnica antigua del santo franciscano, a regalarle una nueva que incluyese los antiguos bordados. El resultado final es una creación que contiene bordados de dos periodos distintos.

Los bordados del XVIII siguen un diseño formado por un gran ramo de diferentes flores sujetas con una elegante lazada. Éstos se traspasaron sobre terciopelo de seda color morado con la siguiente disposición: uno de los ramos fue fragmentado para aplicarlos en la zona del pecho formando una composición de pirámide invertida, el resto de ramos se colocaron a modo de medallones en la franja central de la túnica, emulando los diseños para textiles valencianos o incluso, evocando los medallones bordados de los refajos murcianos, cubriendo así, todo su perímetro. Para complementar estos bordados antiguos y dar unidad a la túnica se efectuaron, por el borde inferior, otros bordados de nueva factura. El diseño de éstos nuevos bordados es una amplia cenefa, cuyos tallos se ondulan formando roleos. Este mismo modelo se repite para complementar los medallones de las mangas. El ramo central del lado delantero de la túnica está rematado por un sol que acoge el anagrama JHS. Toda la

---

<sup>37</sup> ORTIZ MARTÍNEZ, D. “El arte del bordado en la iconografía de Jesús Nazareno de Cartagena”, NEGROLES SÁNCHEZ, P. *Actas del III Congreso...*, op. cit., pp. 279-283.

<sup>38</sup> Llevada a cabo en un taller murciano, posiblemente de la Ribera de Molina, tras la guerra civil española.

túnica está orlada con puntillas de bolillo de oro entrefino. El resultado es una magnífica túnica única y sin parangón en nuestra región. (Fig. 10)



Fig. 10. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Alcantarilla. Siglos XVIII-XX. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Pedro Apóstol. Foto: SER.