



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

ESTUDIO DE UNA SEGUNDA PIEL: LA INDUMENTARIA HISTÓRICA DE LA ESCULTURA DEVOCIONAL VESTIDERA LETUARIA

Santiago Espada Ruiz
Graduado en Historia del Arte
seruiz@um.es

Introducción

El presente trabajo centra su atención en el estudio de las obras de arte textil pertenecientes a las esculturas devocionales existentes en la Parroquia de Santiago y en el antiguo convento carmelita de Liétor, un relevante patrimonio cultural, totalmente desconocido y de gran valor histórico y artístico, cuyo estudio e investigación ha sido conveniente porque se requiere su puesta en valor como patrimonio a conservar. Gran parte de la celebridad de la villa de Liétor se debe a la monumental pluralidad de patrimonio artístico que atesora en todas sus disciplinas, pero sobre todo porque se alza como un ejemplo sin parangón dentro de la tipología de escultura denominada de “vestir”, al conservar un ingente número de obras salidas de las manos del genial Francisco Salzillo y sus más allegados aprendices y seguidores. A partir del Concilio de Trento, sobre todo durante el barroco, hubo un formal propósito de estrechar lazos entre la iglesia y el pueblo, así como también de lograr un mayor acercamiento entre el hombre y Dios en espacios que estaban cargados de teatralidad, y son precisamente las esculturas vestideras, como instrumento teológico, las que más presencia y devoción han acaparado en todo el levante español pero que en cambio, menos atención y estudios de rigor académico han acaparado.

Sorprende, que durante años haya habido un continuo avance en el cuidado y restauración de bienes muebles atesorados por la iglesia, tales como frescos, retablos, esculturas, y en cambio no haya recibido igual trato el patrimonio textil, uno de los más frágiles, desconocidos y representativos que, contrariamente a lo que se suele pensar, son escasos los ejemplos que han llegado hasta nuestros días. El patrimonio textil histórico al servicio de la imagen religiosa Letuaria, al igual que

el conservado en el resto del territorio nacional, requiere de una obligada nueva lectura en lo que a puesta en valor y conservación se refiere y por ello, el cuerpo de este trabajo se ha estructurado abarcando cuestiones de distinta índole que permitan una visión y comprensión lo más completa posible de las obras textiles, labradas y bordadas, atesoradas en Liétor. El objetivo de ello, no es realizar una catalogación cronológica de cada una de las piezas sino que, a partir de las más representativas, reflexionar y enfatizar tanto de la relevancia de estas creaciones, que son testimonio vivo tanto de la evolución histórica de las modas y sus transformaciones estéticas al servicio de la escultura, como de otras cuestiones de índole social, económica, cultural, simbólico, histórico o técnico vinculadas a las mismas.

Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaría surge a raíz del reclamo por parte de sus custodios de una valoración que les permitiera conocer el alcance y valor real de un patrimonio que durante años había dormido en olvidados cajones. Bastó una mirada fugaz a todas y cada una de las piezas que conforman ese tesoro textil para percatarse de que estábamos ante un patrimonio de gran relevancia, sobre el que se efectuó un estudio en profundidad con cuyas conclusiones arrastramos en las líneas de este artículo.

La imagen de vestir: soporte del arte textil y tipología inacabada de la escultura

Las imágenes denominadas “de vestir”, como tipología dentro de la escultura, son resultado de un largo proceso evolutivo dentro de la estatuaria religiosa, cuyo objetivo principal era la humanización de la divinidad a fin de hacerla más cercana al aquí y ahora. En ellas, la creatividad artística del imaginero se concentraba en la talla de cabeza y manos, quedando el candelero o armazón interno y el resto de la imagen *non finita*, es decir, inacabada o incompleta, para ser culminada por artistas de lo textil, de cuyos talleres salían creaciones que hemos denominado segunda piel de la escultura, es decir, llamamos segunda piel de la imagen devocional “de vestir”, al arte textil que cubre y exorna la su sagrada desnudez. La labor de los vestidores, mediante elementos textiles y elementos de orfebrería salidos de distintos talleres y obradores, acabaría efímeramente la labor artística iniciada por el escultor, quedando así compartido el mérito de la apariencia final de la imagen. Es importante remarcar que el arte textil es inherente a la tipología de la escultura de vestir y forman parte de un todo, que en conjunto da sentido y valor a la obra. La talla escultórica vestidera, por sí misma carecía de sentido, quedaba incompleta y eran, y siguen siendo, los textiles históricos los que daban forma y razón de ser a la misma, elevándose todos ellos como parte consustancial y fundamental de la sagrada imagen. Ciertamente, la propia tipología de escultura de vestir, debido principalmente a sus sistemas constructivos y técnicas empleadas no se le ha otorgado, en el ámbito de la historia del arte, la relevancia que merece como escultura, ya que los estudios y aportaciones sobre ellas son muy puntuales. Las imágenes de vestir constituyen un claro testimonio de las técnicas existentes, estilo e iconografía, así como la ideología de la sociedad y cultura de la época. Esta particular tipología de escultura se define y está formada por elementos claramente diferenciados: por un lado las partes nobles, depositarias del virtuosismo morfológico,

estilístico y técnico mediante la talla y la policromía, estas son la cabeza (por norma general con ojos de cristal para lograr un mayor naturalismo), cabellos y manos, y por otro el tronco, brazos y armazón o parte inferior del cuerpo, que en conjunto ofrecía el aspecto de un maniquí. Estos últimos elementos de la escultura, menos trabajados y más robustos, estaban conformados por madera sin policromar y listones de madera sujetos a una base o peana (Fig.1). El hecho de que esta tipología de escultura esté conformada en su mayoría por elementos en madera “vista” ha llevado a menospreciarla, cosa curiosa teniendo en cuenta que en ocasiones esta tipología era la base sobre la que mediante el procedimiento de emplear telas encoladas, posteriormente policromadas, se creaban obras aparentemente de talla. En cualquier caso, la forma y disposición del armazón es fundamental ya que va a ser el que va a soportar todo el peso de la imagen, y también se requiere maestría para ejecutarlo, para lograr la correcta disposición de la indumentaria. Pero antes de que la tipología de imagen de vestir lograra su culmen en pleno barroco, y tal cual la conocemos hoy día, en sus orígenes, durante el Medievo, eran imágenes de bulto las que se revestían con lujosos y ricos textiles que eran donados a las imágenes para enriquecerlas y mayor lucimiento en sus días más señalados (Fernández Sánchez, 2008. Triguero Bejarano, 2017).

Precisamente en Liétor, inicialmente y antes de la llegada de las tallas vestideras salidas del taller del maestro Salzillo y sus discípulos, eran esculturas de bulto las que se vestían, concretamente las imágenes de Nuestra Señora del Espino, Nuestra Señora de Belén, Nuestra Señora del Rosario y de Nuestro Padre Jesús Nazareno, circunstancia que queda documentada hacia el año 1600 en los inventarios de la Parroquia de Santiago. De la Virgen del espino, además, se tiene una valiosa descripción en el *Pensil del Ave María* de José Villava y Corcoles en el que reza: “A la Sma. Virgen María con el título del Espino, venera con singular devoción la noble villa de Liétor. La hechura de esta santa imagen es de piedra de mármol, su altura de vara y cuarta, el ropaje que toca el cuerpo es un manto lleno de flores, por en medio doradas y alrededor pintadas de diversos colores, que todo él parece de raso de flores, con sus ondas y arrugas y alrededor del cuerpo muy a lo natural... Está enriquecida la imagen con muchas joyas de valor que valen más de mil ducados, fuera de muchos mantos de telas ricas con que la visten y a su Stmo. Hijo”. (Fig. 2)

La importancia de esta segunda piel y la necesidad de un segundo artista para completar la imagen religiosa era tal, que escultores como Nicolás de Bussy se implicaron en la labor dando instrucciones precisas sobre el correcto atuendo y materiales a utilizar en él. Francisco Salzillo veló porque sus imágenes de vestir tuvieran el acabado que les correspondía. Salzillo, maestro del naturalismo y verismo escultórico, no dejaba nada al azar en sus encargos, menos aún en el proceso creativo de imágenes de vestir, cuya responsabilidad y participación en la misma no finalizaba con la entrega de la obra, sino hasta verse culminado en cuanto a exorno y ornato.

La escultura devocional vestidera letuaria sobre la que se ha centrado nuestro estudio, está conformada por las imágenes de Nuestra Señora del Carmen, la Dolorosa, la Virgen de la Esperanza, la Soledad, Santa Teresa de Jesús, la Virgen del Rosario, Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora del Espino.

Nuestra Señora del Carmen es una magnífica obra de Salzillo, datada por García-Saucó hacia 1770. La pérdida de documentación relativa a este periodo impide datar con exactitud la obra, pero es indudable que salió de las manos del maestro, pues la calidad escultórica de sus partes talladas salta a la vista tan solo con una mirada fugaz. La Dolorosa, tipología acuñada por Francisco Salzillo de la Virgen llorosa y a su vez la más popular, cuyo modelo fue repetido cuantiosamente y con decenas de réplicas, tiene una representación sin parangón en Liétor al encontrarse multiplicada por tres en un mismo templo, aunque antaño estaban distribuidas entre la Parroquia de Santiago, el antiguo convento de frailes Carmelitas Descalzos y la ermita de San Sebastián. La Dolorosa, Virgen Esperanza y Soledad de Liétor, responden en realidad al mismo modelo con leves variaciones. La ausencia de documentación acerca de sus encargos impide conocer con certeza el autor que las gestó, pero todas ellas salieron del taller de Salzillo, estando en vivo el maestro, pues tienen características estilísticas y técnicas idénticas a otras obras documentadas del autor. La Dolorosa está datada hacia 1733. En el libro de Constituciones y Cuentas de la Cofradía de la Sangre de Cristo, a la cual pertenecía antiguamente, aparece en ese año el pago de 37 reales "...por el cajón en donde vino desde Murcia ésta Dolorosa y la aureola" y, en el Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario de los años 1773-1777, el mayordomo de la misma recoge que da en data 500 reales "...de la hechura de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, que se haya colocada en la capilla de Nuestro Padre Jesús". A partir de 1774 en los libros de cuentas de la cofradía de la Sangre de Cristo aparecen apuntes sobre gastos por indumentaria para la imagen "... una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, de medio cuerpo, vestida con su túnica, camisa y manto de tafetán correspondiente". La Virgen de la Esperanza aparece en los inventarios de 1835 y 1858 realizados a los bienes procedentes del Convento del Carmen, "Otro altar de madera tallado, dorado y pintado..., con la Virgen de los Dolores, con una diadema puesta de plata con estrellas de lo mismo sobredoradas, de peso de ocho onzas y media, en su nicho". De la Soledad, también se tienen algunos datos en las cuentas de la Cofradía de la Sangre de Cristo de 1777-1778, en los que no se cita al autor, pero sí los tejidos con los que fue vestida¹. La imagen de Santa Teresa de Jesús es obra de Roque López y aparece en 1788 en el Catálogo del Conde de Roche donde se cita textualmente: "Una Santa Teresa de Jesús de un palmo, cabeza, manos y libro y Espíritu Santo, para Liétor, en 300 reales". La Virgen del Rosario es obra plenamente documentada de José López hacia 1798. En las cuentas de la Cofradía del Rosario queda reflejado que "Don Fabián Jiménez da en data 494 reales de vellón que tuvo de coste la construcción de una imagen de Nuestra Señora del Rosario,... que ha presentado del artífice Josef López". Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen del

1. En el folio 76 de mencionadas cuentas se apunta: "En data 377 reales gastados en la nueva imagen de Nuestra Señora de la Soledad, en esta forma: 120 reales que faltaron para pagarla a el artífice, después de los dados en limosna por un hermoso devoto. 25 reales en lienzo para forrar la túnica. 14 reales de costuras, hilo y seda de ella. 54 reales, pago del porte y cajón y tornillos. 30 reales para pago de la toca. 100 reales importe del damasco nuevo que faltó para componer el manto. 2 reales de cinta para este y 30 reales de derechos del sermón que se predicó en ella el día 25 de marzo de este año de 1778". AHPL- LIE 9.

Espino son obras de José Sánchez Lozano posteriores a la Guerra Civil, ambas en sustitución de la destruida imagen del Nazareno y de la antigua Patrona de Liétor, aún hoy en paradero desconocido (García-Sauco Beléndez, 1985. Sánchez Ferrer, 1995). (Fig. 3)

Contemporaneidad y significación en el atuendo de la imagen sagrada

La indumentaria ha constituido desde tiempos remotos una eficaz herramienta para la transmisión de información cuya significación iba más allá de sus meras funciones prácticas. Mediante este arte se lograban siluetas, volúmenes, proporciones y medidas que seguían los imperativos dictados por la moda y que, aplicados a la estética del cuerpo, adquirirían singular relevancia en la sociedad del momento, pues la apariencia representaba un gran valor de identidad personal, pero también, y sobre todo, de comunicación social. El atuendo y la apariencia respondían a códigos morales, sociales y estéticos de una cultura o de un periodo histórico determinado, y por ende se entendía como un medio de comunicación individual y social, con particularidades físicas y psicológicas, que mostraba no solo el gusto personal del individuo, sino también su género, edad, clase social a la que pertenecía, nivel económico e incluso sus creencias morales y religiosas. Pero además, el arte textil y la “moda”, estudiados desde la disciplina histórica que investiga y analiza la indumentaria como elemento de construcción y mantenimiento de la identidad del individuo, conforman un hecho social en la que confluyen aspectos discontinuos de la sociedad a tener en cuenta como son el familiar, el técnico, el económico, el jurídico, el religioso, lo artístico, la dimensión histórica de los procesos sociales o incluso la experiencia vital y subjetiva de las personas. En una sociedad tan jerarquizada como la barroca, el uso de una indumentaria de determinadas características constituía en sí mismo un modo simbólico de distinción y asimilación social, que permitía al individuo manifestar y reafirmar su pertenencia, identificación o diferenciación a un grupo social determinado. Además, la elevada tasa de analfabetismo propiciaba el empleo de signos externos de identificación social. Así como las pinturas y esculturas del Medievo transmitían la doctrina a través de una iconografía reconocible en sus símbolos, la indumentaria (corte, calidad de los tejidos y colores) plasmaba con absoluta rapidez el lugar y posición que cada uno ocupaba en la escala social (González González; García Martínez, 2007). Así pues, el arte textil histórico con el que se conformaron la indumentaria y la segunda piel de la imagen devocional vestidera letuaria, son creaciones artísticas resultantes de un contexto histórico y social y asilan en ellas todo lo mencionado, y por ende se van a caracterizar por una dualidad: contemporaneidad y significación. Cuando hablamos de la contemporaneidad en el atuendo que conforma la segunda piel de la imagen devocional de la villa de Liétor, (y de todas las imágenes sagradas en general) ha de entenderse siempre en el sentido que, toda su indumentaria histórica fue confeccionada a partir de tejidos, bordados y patrones propios de la estética regia y cortesana, cuyos diseños estaban fuertemente influenciados por la moda y gustos del momento. Cristo y la Virgen María son reyes del cielo y la tierra, y a fin de dejar claro el estatus de su soberana condición de cara al

creyente, se optará por vestir su imagen de igual modo a como lo haría cualquier rey o reina europea y española. Curiosamente esta condición regia de la indumentaria de las imágenes de vestir es algo que encontramos reflejado en los inventarios del Archivo Histórico Parroquial de Liétor. Por ejemplo, en un inventario del año 1742 referido a los bienes de la capilla de Jesús Nazareno se menciona “una hechura de Nuestra señora de la Soledad con manto de lama y basquiña de damasco”. La basquiña, precisamente, era una larga y amplia falda propia de la indumentaria civil femenina generalmente de color negro u oscuro y confeccionada a partir de ricos tejidos. Naturalmente, María y Cristo no vistieron ajuares de tal riqueza, pero el lujo, contemporaneidad, así como el carácter de sus atuendos, estaba plenamente justificado, pues como decía Fray Luis de Ledesma, era lícito faltar a la verdad histórica para la educación de los espíritus más simples e ignorantes, ya que la riqueza en sus atuendos era índice de la gloria que poseían en el cielo y del esplendor que hallarían sus almas. Debe tenerse presente que esta contemporaneidad del arte textil de la que hablamos, a partir de la cual se confeccionaba el atuendo de la imagen sagrada, es un recurso que ya se encuentra en las representaciones sacras realizadas por los pintores flamencos y los renacentistas italianos, pues el lujo de los tejidos, al ser símbolo de estatus y poder, permitía alterar ligeramente el estatus sagrado de la imagen a favor de una apariencia más humana y cercana para el fiel. Tras el Concilio ecuménico de Trento (1563) y durante el Barroco se produjo por parte de la iglesia un serio intento a fin de estrechar lazos con el pueblo y de lograr un acercamiento entre Dios y el hombre, y lo cierto es que las imágenes de vestir de la Virgen y Cristo, en sus distintas advocaciones, eran un poderoso vehículo didáctico y educativo que fortalecían el catequismo y la devoción de los feligreses, aunque ya en los inicios del cristianismo la pedagogía mediante la imagen había sido admitida como instrumento. De hecho, en el siglo XI, San Bernardo defendía que las imágenes eran beneficiosas para la educación del pueblo porque era prácticamente “la Biblia de los Pobres”. Así pues, el que las imágenes se vistieran “a la moda” no ha de contemplarse como una “vanitas”, o algo meramente material y mundano, sino como un recurso plenamente justificado en aras de un necesario adoctrinamiento. Es por ello, se requería dotar a las imágenes de vestir de un exorno digno de la realeza celestial, y cuyo boato, decoro y honestidad estaba vigilado, por las diócesis de nuestro país, a partir del siglo XVI por constituciones sinodales, para no peligrar la línea confín entre lo terrenal y lo divino. Ciertamente, desde Trento, no todo habían sido aclamaciones hacia el modo en que lucían las imágenes de vestir, surgieron dentro del clero algunas controversias acerca del arte textil en las imágenes religiosas, que quedaron plasmadas en algunos concilios particulares, debido en parte a dos cuestiones principales: una la particularidad de que las prendas de las imágenes eran confeccionadas a partir de vestidos donados por miembros de la alta sociedad como fruto de su devoción, y la otra por la desmesura con la que consideraban que eran ataviadas. Por ejemplo, en el sínodo de 1600, el obispo de Orihuela denunciaba que “... hay que dolerse de que en las iglesias... las imágenes de los santos sean adornadas con una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano... con tanto adorno y tocados de mujer, con vestidos de seda, según la costumbre de las mujeres profanas, que induzcan los ánimos de los

espectadores, no a la piedad, sino a la lascivia y a la lujuria. Por lo cual mandamos que desde ahora no sean vestidas de ese modo las imágenes...con vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas con hábito secular...”. Incluso en las Constituciones Sinodales del Obispado de Cartagena de 1583, su obispo D. Jerónimo Manrique de Lara dice con respecto a las imágenes “...ordenamos y mandamos que las imágenes de bulto...las hagan adereçar los dichos visitadores y vicarios de propias vestiduras para aquel efecto hechas decentemente, las cuales no puedan servir mas a mujeres, ni para otros usos profanos”. “...Si están en Altar, o en algún retablo, en su nicho cada una, o si son de talla,.. y si las vestidas están con vestiduras propias, y adornos, que ni son profanos, ni sirven para otra cosa, y en buena custodia, y en poder de personas devotas, y de toda satisfacción;...como conviene principalmente las de Nuestra Señora, a quien no ocupo átomo de imperfección, ni descuydo en la composición, y todas en forma decente” (Martínez-Burgos, 1989). A pesar de tales reprimendas eclesiásticas, los seglares cristianos rara vez hicieron caso de las mismas y siguieron manteniendo el simbolismo de la contemporaneidad de su atuendo. Un papel clave, en el exorno y cuidado del boato de la indumentaria sagrada, solía tenerlo todo un sequito de camareras y vestidores, elegidos para la custodia y salvaguarda de la imagen, que mudaban su indumento de acuerdo al ciclo litúrgico anual y los distintos actos religiosos. Pero no siempre existía este sequito de personal al servicio de la imagen. En 1710, en el libro de fábrica del Archivo Parroquial de Liétor, nos encontramos con una solicitud que reza “...es necesario para el adorno y aseo de la Imagen de N. Señora del Rosario el que aya una señora camarera, nombro a D^a Josepha María Rodenas y Thobar y por acomapañada en dicho encargo por su dos Nietas, D^a María Theresa Avellan, y a D^a Josepha Thomas Avellan, a quienes por inventario les entregaran las alajas, vestidos, joyas y adornos de N. Señora ...para el mayor ornato de la sagrada imagen” (AHPL. LIE 9, f.133).

Pero esas creaciones textiles históricas cargadas de contemporaneidad, son mucho más que un simple atuendo destinado a cubrir la desnudez de la sagrada imagen. Son obras de arte que están cargadas de gran significación, mediante las cuales prácticamente se les revisten de su propia historia. Esta queda sintetizada y materializada tanto en el color del soporte como en los motivos decorativos, cuyos diseños, contenido o características, en absoluto fortuitos, suelen ser principalmente motivos florales y vegetales cargados de simbolismo mariano y pasionista (como rosas, cardos, hojas de acanto, vid o palma), así como iconografía Mariana y Arma Christi. La propia seda, materia prima principal de todo este patrimonio textil, lleva tras de sí una interesante carga simbólica: la metamorfosis del gusano de seda en mariposa es asociada en la tradición cristiana a la resurrección. Así lo consideraba San Basilio, uno de los padres de la Iglesia, pero también Teresa de Jesús que difundiría ese simbolismo en su Quinta Morada (1577)². La escultura sagrada

2. En ella, Santa Teresa relata: “¡Muera, muera este gusano, como lo hace en acabado de hacer para lo que fue criado! y veréis cómo vemos a Dios y nos vemos tan metidas en su grandeza como lo está este gusanillo en este capucho”. MARÍN TORRES, M.T. (2018): “Se palpaba la devoción al paso de esa imagen...”, *Revista Cabildo*, pp. 107-109.

barroca lleva tras de sí una fuerte carga simbólica, es una escultura que persigue conmover, estremecer, motivar y suscitar la trascendencia de lo espiritual en el creyente. Así pues, cuando un mecenas o un devoto regalaban un vestido y manto a la Virgen o una túnica a Nuestro Padre Jesús, realmente daban la posibilidad a la imagen, a través de su indumentaria, de contar su historia al fiel, el cual, visualizándola, podía reflexionar sobre su mensaje. Además, estas ofrendas de arte textil que pretendían el agradecimiento, la ayuda, el favor o la intercesión de la Virgen y los Santos, solo se entienden en el contexto de una sociedad profundamente religiosa, donde la existencia cotidiana estaba saturada de religión.

Todo el arte textil objeto de este trabajo de investigación, está fuertemente ligado a un capítulo clave de la historia de España y que es de obligada mención aunque sea de modo somero, ya que este textil, como obras de arte en sí, no es ajeno al contexto social en el que surge. El siglo XVIII supuso sin duda un cambio sensible en todo el panorama de las artes decorativas en España, y con la llegada al trono español de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y coronado como Felipe V de España, no solo se produce un cambio de dinastía que rompe con todo lo anterior, sino que la llegada de los Borbones supone la reafirmación y asentamiento de cambios y variaciones en la indumentaria tomadas directamente de las costumbres de la corte francesa y sus excentricidades en cuanto a exorno, boato y apariencia externa, toda una suerte de barroquismo en la que Francia sustituye definitivamente a España como referente estético. La introducción de la nueva moda en la corte de Madrid y en la aristocracia española corre de la mano de las personas que componen los séquitos del rey y la reina y de aquellos otros nobles, y miembros del estado secular que se adhieren con entusiasmo a los nuevos tiempos e ideas. Junto con ello cabe destacar un punto aún más importante: a finales del siglo XVII, la sericultura levantina se encontraba en un declive y estancamiento absoluto, y la política económica del nuevo rey Borbón, hábil político, de espíritu práctico y que concedía gran importancia a las artes, se percató rápidamente de la situación que atravesaba la industria tradicional de la seda española, y procuró por todos los medios posibles protegerla, favorecerla y lograr un nuevo auge e impulso. La legislación dictada por éste y las de sus sucesores tendrán un papel clave en la evolución de la misma. Se llevaron a cabo toda una serie de mejoras que surtió positivos efectos en Murcia, así como también en Valencia y Toledo. Gracias a ellas, el comienzo del nuevo siglo supondrá una etapa de gran esplendor para el Reino de Murcia, y el arte será un fiel reflejo del este momento histórico, donde Murcia, durante gran parte del siglo XVIII escribirá los mejores renglones de su historia en lo que al arte textil se refiere³. No se entiende la Murcia barroca sin la

3. La industria sedera generaba bastante legislación debido a los intereses contrapuestos que se generaban con frecuencia entre industriales y cosecheros. El gremio de los exportadores de seda en Murcia, se vieron afectado y tuvieron discrepancias por algunas de sus disposiciones como por ejemplo la de 1739 versada sobre "Que la seda no se extraiga a reinos extraños", ya que las mismas afirmaban que la exportación de seda a otros países y su posterior introducción materializa en tejidos labrados era muy perjudicial para las sederías, ocasionado incluso su cierre. Por ello se prohibía la exportación de seda en rama y torcida en el reino, bajo duras penalizaciones, con la finalidad, clara está de proteger la fabricación de sedas en España. JAEN SÁNCHEZ, P. (2007). De la cría del gusano y el comercio de

profunda religiosidad de su ciudadanía y sin el esplendor de la sedería, y Liétor era partícipe de ese esplendor económico, social y artístico, porque formó parte del Reino de Murcia y la diócesis de Cartagena hasta el año 1949. Durante el reinado de Felipe V, en 1731, fueron restablecidas las antiguas exenciones y preeminencias, vinculadas a todos a los oficios que integraban el Arte Mayor de la Seda (tejedores, torcedores, tintoreros, etc.), propiciando con ello que se abrieran nuevos talleres y telares y que un gran número de artistas y artífices extranjeros y vinculados a la seda se establecieran aquí debido a la bonanza y el esplendor económico del momento. En las ordenanzas de 1757 promulgadas por Fernando VI, por ejemplo, se recogen la gran variedad de tejidos manufacturados, a orillas del Segura, por los talleres murcianos: brocatel, damasco, lama de oro y plata, restaño de plata, felpa bordada o raso liso, entre otros (Pérez Sánchez, 1999). En este auge de la seda en Murcia influyó tanto las mejoras en la mecanización e innovación de los procesos de manufactura, mediante formas y técnicas principalmente procedentes del exterior, como la calidad técnica y artística en cuanto a innovaciones de diseños, y aunque en un primer momento se importaron cartones que contenían diseños y modelos para que sirvieran de inspiración a los talleres españoles, no fueron reproducidos por estos de forma exacta e hicieron sus propias versiones, ya que la reproducción fidedigna de un diseño era algo sumamente complicado de efectuar mediante telares manuales, algo a lo que pondría fin el telar mecánico Jacquard ya en el siglo XIX. La fábrica La Piamontesca, por ejemplo, establecida en la ciudad por los italianos Fernando Gasparro y Pedro Palmerini, logró colocarse como una de las mejores del mundo a la altura de las fábricas de Lyon, Venecia o Turín. Respecto a la excelencia de los tejidos murcianos decían los más entusiastas que “los viajantes de Lyon de Francia no hacen nada en esta ciudad, en donde todos se surten de lo que aquí se fabrica y no es la moda lo que hace preferir los tejidos de esta fábrica sino la equidad del precio al paso que compiten con los de Lyon” (Pérez Sánchez, 2007). Juan García Abellán en *La otra Murcia del siglo XVIII*, relata que “... Al paño de los progresos del siglo, navega la ciudad... Murcia desliza su existencia por los años del siglo con aire de minué. Ciertamente que una ciudad menestral está pasando del gremialismo de portal y taller menudo a la incipiente concentración operaria: las especias, el salitre y la seda acumulan mano de obra asalariada y de los viejos telares nacen las primeras «fábricas»; hilar y torcer es mercadear, en tráfico que atrae gentes de otros países, las que al acabar instalándose definitivamente en la ciudad funden gustos, hábitos y usos con los nativos, compartiendo oficios y menesteres”. En cualquier caso la importación de tejidos franceses, italianos e ingleses era una realidad, elevándose como competidores de cuantos en nuestros territorios se creaban y manufacturaban, pues tenían desarrollada una excelente red de marchantes y agentes distribuidos en distintos enclaves comerciales.

El siglo XIX, aunque en sí mismo representa el inicio de la industrialización, esta avanzaría de forma paulatina, lo cual permitirá la perdurabilidad de técnicas de arte textil poco avanzadas. Es en la primera mitad del siglo XIX cuando se introduce

la seda en la villa de Liétor. Cuadernos albacetenses 9. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete. Esta publicación es la más extensa y relevante acerca de la seda letuaria.

el telar Jacquard en el levante español y algunas empresas emprenderán con él, una tímida modernización al sustituirlo por sus antiguos telares, a la vez que efectuarían reorganización del trabajo mediante la reducción y especialización de trabajadores. Esto, sumado a varias crisis de pebrina, una a finales del siglo XVIII y otra a mediados del siglo XIX, ocasionará que a finales de este mismo siglo el sector del arte del textil se vea seriamente afectado. A partir de ahí, la industria textil y la sericultura paulatinamente no lograrán mantenerse como un motor de industrialización, ni afianzar la economía levantina, ni dinamizar el mundo agrario. La subordinación de la sedería a la sericultura, la dependencia del mercado internacional o los desacuerdos dentro del propio negocio sedero, son algunos de los factores que explican la crisis en la que el sector se ve inmerso durante el siglo XIX, que desencadenaría finamente en su desaparición en Murcia. Fueron precisamente talleres letuarios, los únicos que se mantuvieron en activo en la crianza de gusanos y elaboración de materia prima, funcionando hasta finales del siglo XX y suministrando seda a numerosas fábricas valencianas y francesas, concretamente hasta 1973, año que se recogieron las últimas cosechas. El detonante de ello había sido la supresión, en 1967, del servicio de Sericultura con sede en la Estación Serícola de Murcia, organismo que regulaba las compras de cosecha anual de capullos de seda en Liétor, y a partir de ahí se fue abandonado poco a poco el cultivo de la seda, sin encontrar una causa concreta, sino un compendio de circunstancias que provocarían que la seda dejara de ser rentable (Martínez Santos, 1981. Jaén Sánchez, 2007). Aunque Liétor ha destacado siempre por la artesanía y el tejido de alfombras, lo cierto es que ha estado vinculada a la tradición de la seda desde el siglo XVI, algunos documentos del Archivo Histórico Parroquial así lo atestiguan, pero serán los del siglo XVIII y XIX los que mayor información aporten al respecto. Son los inventarios de las Cofradías del Rosario, Santiago Apóstol, Preciosa Sangre de Cristo y Ánimas, y los libros de fábrica de la Casa Excusada, de Liétor, los que contienen información interesantísima acerca del negocio de la seda. Estas Cofradías, para lograr sus fines necesitaban de recursos, y son numerosos los apuntes que hacen referencia a la venta de hoja de sus moreras para obtener ingresos así como también la obtención de limosnas en seda. Los primeros datos al respecto los encontramos en los inventarios de la Cofradía del Rosario en 1668. Explícitos son también los libros de cuentas de la Cofradía de la Sangre de Cristo, donde en el año 1773 recoge “la limosna de seda recogida por esta cofradía importó 59 reales y 10 maravedis...”, “...recogieron 286 reales de limosna en la caldera de descaldar capillo”. Incluso en el Inventario de la Cofradía de Ánimas, de 1 de enero de 1782, de apunta “It. Diferentes moreras y plantones para criar seda, que están sitas en las entradas y salidas de esta población, cuyo fruto u hoja es propia de esta cofradía”. Toda la información ubicada en estos documentos denota claramente que la propiedad de las moreras, prácticamente hasta el ocaso del siglo XIX, estaba prácticamente en manos de la iglesia, cofradías y burguesía y eran cedidas a los agricultores a cambio de un porcentaje en la cosecha final (Jaén Sánchez, 2007).

Talento y técnica en el capricho de la seda

Todos los tejidos históricos que conformaban la segunda piel de las imágenes de vestir letuarias, fueron ejecutados con tal pericia técnica y artística que son equiparables con otras disciplinas del arte como los altos relieves, la pintura o la escultura. Hilos de seda, de plata y oro fino o entrefino, brocado, labrado, espolinado, damascos, terciopelo, tisú y encajes, constituyeron los materiales y técnicas predilectos a partir de los cuales se confeccionaban el arte textil y segunda piel de las imágenes, cuyos diseños y temas decorativos siempre iban acorde a los dictados por las corrientes artísticas del momento. Partiendo de un dibujo o diseño, dado por un maestro, este era materializado hilo a hilo en el soporte hasta culminar una obra de gran complejidad. El bordado erudito mantendría las técnicas tradicionales, a las que sumaría la técnica de “la cartulina”, propiamente lionesa, ya en el siglo XIX. Los tejidos labrados (brocados, espolines, damascos, lampas, etc.) se elaboraban con telares manuales hasta prácticamente mediados del siglo XIX. A partir de entonces se elaborarían mediante los telares Jacquard, lo cual no le restaban mérito.

Los motivos decorativos plasmados en el arte textil van a estar protagonizados por motivos florales y vegetales principalmente. Tal era la importancia del dibujo y lo “artístico” en los tejidos, así como la necesidad real de formar pintores especializados en diseños originales para que afianzaran la independencia y el florecimiento de las sederías valencianas respecto a sus competidoras extranjeras, que se estableció en Valencia, en 1778, una “Sala de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos” en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Esta “sala” se convertiría, a partir de la Real Orden de 1784, en la Escuela de Flores y Ornatos, cuyos estudios fueron equiparados de forma oficial por Carlos III en rango, dotación y dignidad con las restantes enseñanzas académicas. El monarca nombró como director al gran maestro de flores Benito Espinós, que había estado trabajando como dibujante de diseños para tejidos de seda en la Real Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, instalado en Valencia en 1753 y cuyos diseños tenían la finalidad de ser plasmados en tejidos de alta calidad capaces de competir con los franceses (López Terrada, M. 2013)⁴. A colación de lo anterior, tal era el gusto y la admiración por los tejidos labrados y bordados que grandes maestros de la retratística, o del arte de documentar a las personas, como Charles-André Van Loo, Mattheus Verheyden, Alexander Roslin, o Salvador Maella, los van a pintar con gran exactitud y precisión. Estos retratos a su vez son una valiosa e interesante documentación gráfica para el estudio del arte textil presente en el atuendo de las imágenes de vestir. Es importante también destacar que del puño del propio Francisco Salzillo, salían diseños y patrones para tejidos y bordados destinados a aquellas esculturas de vestir salidas de su taller, lo cual denota que la implicación del maestro en esa “segunda piel” era absoluta. Incluso escogía los colores más idóneos para sus túnicas y mantos, como fue el caso de la Dolorosa de la

4. De esta escuela, que permaneció abierta hasta bien entrado el siglo XIX, salieron formados un destacado número de artistas entre los que sobresalen Miguel Parra Abril o José María Romá.

Cofradía de Jesús pues, para nuestro maestro más internacional, era fundamental la calidad de sus imágenes en conjunto, ya que la escultura devocional no solo era depositaria de las plegarias y afectos del fiel, sino que la admiración de la escultura era un ejercicio intelectual cuya belleza producía satisfacción al alma⁵. La admiración de Salzillo por el arte textil era tal, que los tejidos y las primorosas estofas de la indumentaria tallada en sus esculturas, estaban inspiradas y reproducían tejidos contemporáneos al artista, los cuales eran lucidos por los miembros de las más altas jerarquías de la sociedad murciana, pero siempre sin dejar de lado los principios alegóricos de naturaleza teológica y estética. Estas preciadas creaciones textiles salían principalmente de talleres de Lyon, Valencia, Murcia y otras ciudades, así como prendas confeccionadas y bordadas en Italia o Roma. Los tejidos que viste el Señor de la Santa Cena y el San Juan de la Cofradía de Jesús, sus Inmaculadas o el de los cuatro Santos de Cartagena, no fueron creados o inventados ex profeso para ellos, sino que eran reales y estaban cargados de modernidad. De su mano salió la expresión “todo a moda y primor” al redactar un memorial destinado a precisar las condiciones de un encargo en cuanto a dimensiones, policromías y acabados, expresión que resume claramente el pensamiento del maestro. Tal era el virtuosismo técnico de Salzillo, en cuanto a diseño, pintura, dorado y estofado, que era capaz de imitar y trasladar a la madera las texturas, la calidad, y la suntuosidad y el color deseado de cualquier tejido de seda, o géneros labrados, brocados, ligeros tafetanes lisos y rayados, brocateles con diseños en oro o plata, espolines policromados, otomanes brocados, y un sinfín de barrocos bordados en oro y plata, todos ellos con la finalidad de infundir a la imagen, mediante ello, un determinado rango jerarquizado (De la Peña; Belda Navarro, 2006).

Todo ello forma parte del nuevo lenguaje escultórico barroco, más dinámico y teatral con respecto a periodos anteriores, cuyos rostros, actitudes, poses, junto con la indumentaria, se encaminaban hacia un naturalismo y un verismo que buscaba captar un instante vital del representado para hacer más real su presencia ante el fiel. De hecho, es de sobra conocido que para lograr un mayor realismo en los tejidos de las esculturas de tallas, muchos escultores, como por ejemplo Gregorio Fernández, optaban por usar lienzos encolados en combinación con la madera policromada, e incluso, en lugar de tallar e imitar los encajes y puntillas de plata u oro fino o entrefino, directamente superponían a la talla las piezas originales (Hernández Redondo, 2017). Pero la vinculación de Salzillo con la seda no se limitaba únicamente al plano artístico. Está documentado, al igual que todo lo anterior, que el gran maestro era partícipe del negocio y la industria de la sericultura, pues en ella invertía parte de los beneficios que obtenía de su exitosa producción artística. Desde finales de los años cincuenta del siglo XVIII, existen documentos que ponen de manifiesto su actividad como propietario de terrenos destinados al cultivo de morera blanca, una especie arbórea tradicional murciana, la cual era el alimento de mejor calidad para los gusanos de seda, lo cual repercutía a su vez en

5. La tradición oral atribuye a Francisco Salzillo el diseño de los dibujos y patrones de la túnica de “La llegada” (1745) de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huércal-Overa.

la calidad de los futuros tejidos⁶. Era un negocio muy fructífero en esos momentos, y compaginaba esta labor de terrateniente con la de escultor (De la Peña; Belda Navarro, 2006).

El tesoro textil de Liétor: arte e historias entretejidas

La práctica de exornar las imágenes de vestir con suntuosos textiles y ricas alhajas, lograría gran fastuosidad en cuanto a ornato y lujo en los siglos XVII y XVIII a partir de cambios de gusto y los nuevos enfoques iconográficos. El arte textil objeto de nuestro estudio, a su vez, se divide en dos grandes bloques: tejidos labrados (brocados o espolinados) y tejidos bordados. En ellos podemos apreciar la evolución estilística y la transformación del gusto de estas obras artísticas. Además, toda esta indumentaria, que conforma la segunda piel de la imagen devocional letuaria, va a estar siempre primorosamente guarnecida con encajes y galones de plata y oro, así como ricas blondas o puntillas.

Las piezas más destacadas que se conservan en la actualidad y que conforman el tesoro textil de Liétor se datan dentro de todo este periodo de esplendor, y cronológicamente se encuadran desde la segunda mitad del siglo XVIII, hasta los albores del siglo XX. Desafortunadamente, no todas las obras textiles históricas de las imágenes letuarias recogidas en los inventarios desde 1605 han logrado llegar hasta la actualidad, y ciertamente los mismos son bastante pocos en cuanto a descripción y autores.

La mención y descripción, en este epígrafe, de las obras más destacadas, se efectúa con acorde a un discurso de rigor cronológico que ayude a entender de un modo más claro las mismas. Aunque las propias obras, como fuente primaria, ya nos aportan una ingente información, aventurarse a la hora de establecer el taller de procedencia de estos tejidos y sus bordados es una tarea realmente compleja debido la falta de documentación.

Tras el triunfo en los diseños textiles, a principios del siglo XVIII, del llamado estilo “bizarro”, estos perderán paulatinamente protagonismo tras la aparición, hacia la mitad de siglo (ca.1735), de los motivos decorativos “a dentelle”, integrados estos a su vez dentro del estilo rococó. Los diseños contenidos en ellos, perseguían una decoración naturalista, donde la profundidad y el relieve, los efectos lumínicos y sombreados, se alcanzaban mediante las oposiciones cromáticas, con intención de superar los dibujos de los tejidos planos y convencionales y así aproximarse a las propuestas de la pintura. En estos diseños se reproducían de modo sofisticado, y con asombrosa fidelidad, motivos florales, árboles tropicales, palmetas o frutos,

6. La actividad mercantil de Francisco Salzillo, vinculada a la seda, de los años 1757, 1758 y 1759 se refleja en documentos notariales, donde aparece compras y arrendamiento de terrenos en Cobatillas y en La Urdienca. En uno de ellos se puede leer, *Venta de Antonio Navarro a Francisco Salzillo de una tahúlla de tierra morenal dividida en trozos en el pago de La Urdienca, 7 de Septiembre de 1757*, o, *Venta de Francisco Salzillo a Mateo Martínez Bernal de diez onzas de hoja de morera para la cría de gusanos de seda, 28 de Agosto de 1758*. PEÑA VELASCO, C.; BELDA NAVARRO, C. (2006). “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”. En A. PASCUAL HERRERO (Coor.). *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia. Consejería de Educación y Cultura. pp. 18-43.

en combinación con pequeños elementos arquitectónicos y ruinas que reflejaban una mentalidad de relación nueva y más fluida entre el pasado, la naturaleza y la humanidad. En ellos además, se incluyen las blondas, cintas, lambrequines y encajes que se entrelazan formando guirnaldas, en las que algunos de sus motivos quedan plasmados en el tejido con ilusoria transparencia. El rapport de los delicados, elegantes y pintorescos diseños rococó se estructura y se compone, de forma básica, a partir de líneas serpentinadas, zigzagueantes, de la asimetría así como también de una paleta de colores claros en sus hilos de seda combinados con los hilos metálicos de oro y plata. Las tres obras más antiguas, de los tejidos que estudiamos, se engloban dentro de este estilo y sus diseños están acorde con las mencionadas características. Se tratan de dos mantos pertenecientes a la antigua imagen de la Virgen de Belén y un escapulario de la Virgen del Carmen. De estos mantos, uno de ellos es un magnífico espolín de tisú de plata cuyos motivos decorativos contienen escenas de paisaje con arquitectura en vivos colores. El escapulario es un espolín de seda color morado con decoración polícroma de tonos más suaves. (Fig. 4)

A partir de los años sesenta del siglo XVIII, los gustos de la aristocracia inglesa empiezan a reflejarse en la “moda” española, y lo rococó entra en declive. Así, se inicia el florecimiento del Neoclasicismo en los tejidos labrados y bordados, sobre todo a raíz del descubrimiento de Pompeya, con diseños que comprenden motivos decorativos más austeros y de rapport más reducidos. Lo que antes era curva y contracurva, se tornan ahora en líneas rectas que aluden claramente a la estética clasicista. Propios de este periodo son: los denominados diseños “pekines”, protagonizados por listas verticales que se combinan con meandros de cintas, ramilletes sencillos o flores sueltas de reducido tamaño, y los diseños de reminiscencias rococó pero de cariz exótico o chinés. En todos ellos se va a plasmar una paleta de color más delicada y menos estridente, donde abundan los tonos pastel. A su vez, habrá una preferencia por los tejidos más suaves, ligeros y lisos. De estas características, y encuadrados en este periodo, son los tejidos labrados más relevantes del tesoro textil de Liétor: un exótico manto salmón espolinado en sedas polícromas de la Virgen del Rosario que nos habla de ese trasunto de lo oriental en el indumento moderno (que se complementa con una túnica de seda azul claro de sencillo bordado con lentejuela dorada), un manto antiguo de la Dolorosa en seda azul claro y con elegante diseño brocado con hilos de oro y plata que aparece inventariado en el año 1778⁷, una túnica de color morada oscura casi negra con decoración adamascada compuesta a partir de ramilletes de flores sueltas y rayas verticales envueltas en cintas de follaje que ascienden por ellas cual columna salomónica y que perteneció al antiguo Nazareno. (Fig. 5)

7. Inventario de la Cofradía de la Sangre de Cristo. 1778. “ En la villa de Liétor a 20 de Marzo de 1778, estando juntos los señores D. Juan Ruiz Zaragoza, cura teniente de la iglesia parroquial de ella; D. Andres de Buendía como Capellan... se procedió a la practica del inventario de alhajas pertenecientes a dicha cofradía, en la forma que siguiente:... otro manto de campo azul y flores de plata”. En el también aparecen “ ... un manto y delantal de princesa azul y blanco bueno de seda...un vestido de tafetán negro de la imagen antigua, el manto se deshizo para hacer un pedón para la cofradía”.

También son relevantes del periodo, un escapulario color morado y espolinado en hilos de seda polícromos, un manto blanco de seda que recoge un diseño también a rayas de color azul, rojo y verde con salpicados de ramilletes de flores en esos mismos colores y una túnica de seda color malva también a rayas verticales de color salmón y granate pero con florecillas y topes salteados. Estas tres últimas piezas, pertenecientes todas a Nuestra Señora del Carmen, son claras representantes de las creaciones manufacturadas de este periodo. (Fig. 6)

En los años ochenta del siglo XVIII, se encuadra la obra bordada más antigua y preciada que se conserva en Liétor y que pertenece a la Virgen del Carmen. Se trata de un hábito y escapulario de seda, muy fina y ligera, color marrón y forrado en seda de color nude. Sobre el soporte se bordó, con gran maestría y virtuosismo, a partir de tisú de oro, hilos de oro y lentejuelas y mediante la técnica de aplicación, un primoroso y elegante diseño, en el que puede reconocerse el anagrama de María coronado y con media luna a sus pies, un collar bordado de tres vueltas que queda recogido en el centro con un broche igualmente bordado, laureles, rosas, y ramilletes sujetos con lazada (Fig.7). Esta prenda, al igual que el resto, a pesar de ser un hábito, lo vestía la imagen, al modo de las féminas de la alta sociedad barroca, con gran volumen y pompa. Los propios bordados en la parte baja del mismo obligaban, para poder ser lucidos con esplendor, a llevar bajo la pieza una ingente cantidad de enaguas. Se conserva el antiguo bocaporte del camarín de la Virgen del Carmen, obra de Joaquín Campos en 1788, que contiene una pintura donde aparece Nuestra Señora con mencionado barroquismo. (Fig. 7)

A finales del siglo XVIII y principios del XIX nos vamos a encontrar con diseños cuya decoración la protagonizan temas neoclasicistas aún en convivencia con los barrocos y temas eclécticos, en los que se recrearán motivos árabes u orientales, góticos, renacentistas, entre otros, que serán los que inundan prácticamente toda la decoración textil decimonónica hasta la llegada del Modernismo. Va ser frecuente encontrarse en este periodo con bordados cuyos diseños se componen y ejecutan sobre el soporte con los materiales tradicionales, pero añadiéndole también tules y gasas de diversos colores. De estas características son un hábito y escapulario de seda color verde de la Virgen del Carmen, bordado con hilos de seda color beige, lentejuelas y tul blanco, todo ello forrado con un bello damasco color burdeos. También cabe destacar una túnica de la Virgen del Rosario confeccionada con un damasco a cuadros color beige, que contiene un moteado negro que se asemeja a un armiño, y flores bordadas de modo salpicado por la superficie en seda color amarillo. Todo ello guarnecido en su parte baja con dos bandas de encaje de oro entrefino. Esta túnica hace juego con un manto de seda color beige decorado con una ecléctica greca perimetral de reminiscencias medievales, compuesta a partir de bulbos en combinación con motivos geométricos y bordada sobre el soporte a partir de lentejuelas, hilos de seda color amarillo y marrón claro, (como los de su túnica) y tules de color gris, negro y malva. (Fig. 8)⁸

8. Algo muy interesante vinculado a estas tres piezas es que, en museos tan importantes como el Metropolitan Museum de Nueva York, el Victoria&Albert Museum de Londres o en el Museo y Centro de

A medida que avanza el siglo XIX, los ricos tejidos manufacturados y los bordados van a contener diseños que se estandarizan y cuyos motivos decorativos se caracterizan en general por estar conformados a partir de un gran ramo de flores central rodeado, y dispuestos en formas romboidales, por girnaldas de flores o cintas de hojas vegetales. Estos diseños, aunque serán de una gran variedad, conforme se acerca el siglo XX, se volverán cada vez más simétricos, estáticos e historicistas. La fábrica de tejidos de seda Garín de Valencia (1820) es la más representativa de la nueva industrialización de la seda y la estandarización de diseños, cuyo catálogo estaba formado por un amplio repertorio. Cuatro de sus diseños más célebres los tenemos en Liétor: el diseño “Blasco” en la túnica de la Dolorosa, el “San Felipe” en un manto atribuido a la Virgen de Belén, el “Assumpta” en el manto de la Dolorosa y en un manto para el niño de la Virgen de Belén, y el diseño “Pinzón” en un manto de Nuestra Señora del Carmen. (Fig. 9)

Es a partir de mediados del siglo XIX, cuando la contemporaneidad del atuendo de la escultura devocional vestidera letuaria empieza a quedar detenida, en aras de un arte textil, labrado y bordado, cuyos diseños recogen la añoranza de siglos precedentes. De todo el arte textil que ha sido objeto de este estudio, las obras más destacadas, y herederas de lo que acabamos de mencionar son: el hábito y escapulario de la Virgen del Carmen bordado en oro sobre terciopelo de seda y el manto que empareja con este, bordado también con hilos de oro entrefino sobre tisú de oro.

Concluimos las líneas de nuestro trabajo remarcando la importancia que tiene la disposición de la ropa blanca (camisas, enaguas, sayas, etc.) para el correcto exorno de las imágenes, ya que son las que dan forma al arte textil, así como también resaltar que, aunque la función de las camareras y vestidores siguen teniendo en la actualidad, como antaño, un papel fundamental, la razón de ser del indumento de las imágenes de vestir de Liétor, y las de España en general, quedó detenido como recurso pedagógico con los albores del siglo XIX y por tanto a la hora de vestir y colocar el arte textil en la imagen debe siempre hacerse respetando la estética primigenia que lo gestó, sin invenciones ni añadidos que no puedan ser documentados, porque esta estética es testimonio de nuestro pasado histórico y ha de conservarse para el disfrute de las generaciones futuras.

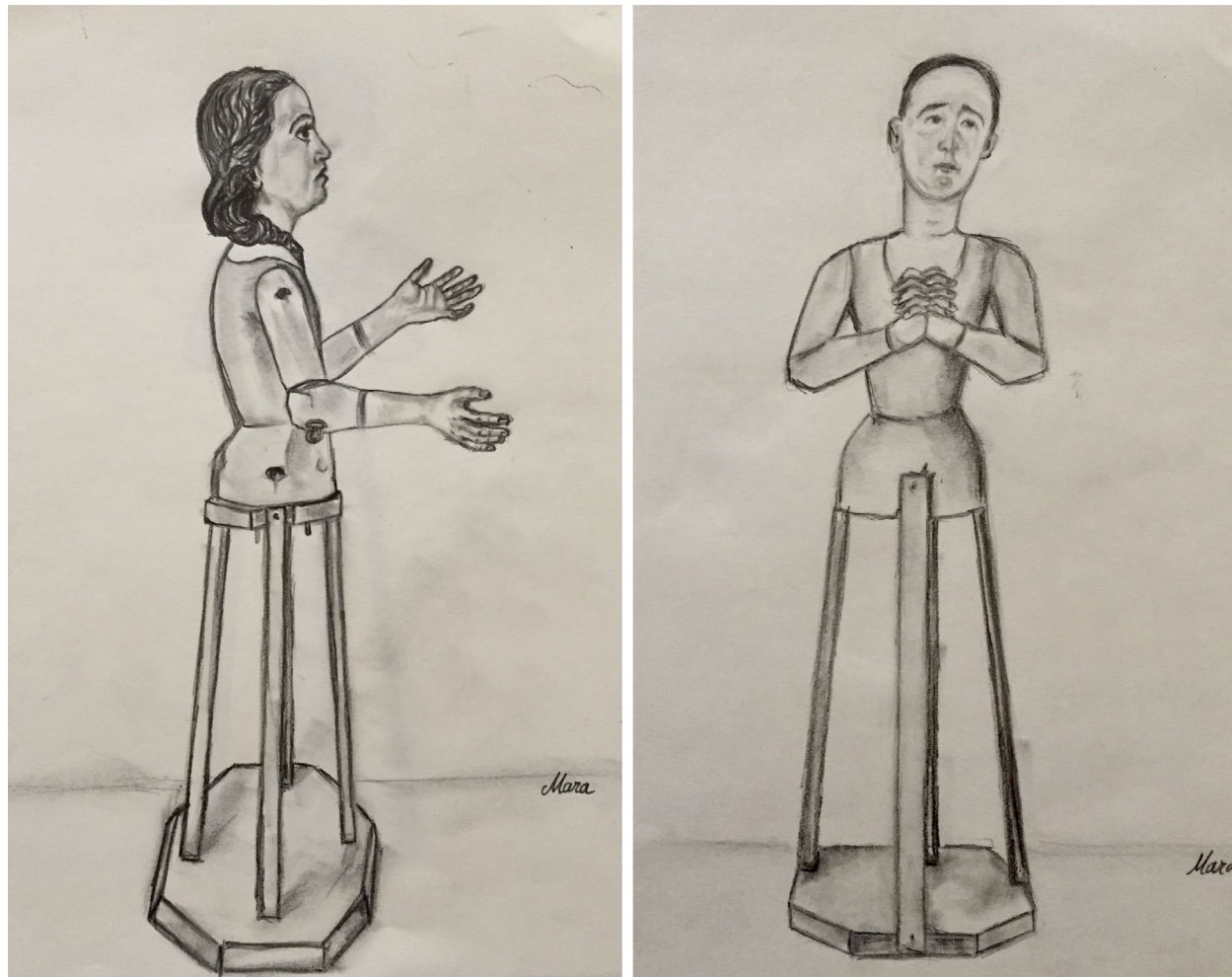
Bibliografía

- BASTIDA DOS SANTOS, A. F. (2009). *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: Universidad Politécnica de Valencia. pp. 34-244, 279-333, 613-637.
- CABRERA LAFUENTE, A. (2005). “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición”, *Bienes Culturales, Revista del Instituto Histórico Español* (5), pp. 5-20.
- CAPITANIO, A. (2017). *Statue vestite. Prospettive di ricerca*. Pisa University Press.

Documentación Textil de Terrasense, se conservan piezas de indumentaria civil, perteneciente a la alta sociedad, que contienen bordados cuyas características guardan gran similitud con ellas.

- DE ARTIÑANO, P.M. (1917). *Catálogo de la Exposición de Tejidos Españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid: Edita Sociedad Española de Amigos del Arte.
- DE VILLALBA CORCOLES, J. (2002). "El pensil del Ave María. Historia sagrada de las imágenes de María Santísima...". *Revista murciana de antropología* (9). Murcia: Universidad de Murcia. Servicios de Publicaciones.
- ELLIS MILLER, L. (2014). *Selling Silks. A merchant's simple book 1764*. London: V&A Publishing. London. pp. 8-47.
- ESPADA RUIZ, S y LEÓN MUÑOZ, A. (2017). "Arte textil al servicio de las imágenes religiosas del levante español", en CARBONELL, S. (coor.): Libro de Actas del I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Terrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrasa, pp.112-117.
- ESPADA RUIZ, S y LEÓN MUÑOZ, A. (2017). "Baroque textile art for the adornment of religious figures". *Datatextil* (37). Terrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, pp.02-11.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2008). "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de María". En Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Murcia. Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones.
- FERRANDIS MAS, V. (2007). "La indumentaria del Belén de Salzillo interpretada con documentos de la época. En P. EGEA GARCÍA (coor.). *La indumentaria murciana en el Belén de Salzillo*. Murcia. Grupo Folklórico El Rentó.
- GARCÍA ABELLÁN, J. (1981). *La otra Murcia del siglo XVIII*. Murcia. Academia Alfonso X El Sabio. pp.13-15.
- GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. (1985). *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. C.S.I.C Confederación Española de Centros de Estudios Locales. Serie I, Ensayos Históricos y Científicos, Núm.22, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A.M^a y GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2007). *Distinción social y moda*. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra. pp. 25-47.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2017). "La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla". En A. CAÑESTRO DONOSO (Coor.) *Estudios de Escultura en Europa*. Alicante. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. pp. 26-32.
- JAEN SÁNCHEZ, P. (2007). *De la cría del gusano y el comercio de la seda en la villa de Liétor*. Cuadernos albacetenses 9. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- LASTRUCCI, CH. (2018). *Il capriccio e la ragione. Eleganze del settecento europeo*. Prato: Silvana Editoriale. Prato. pp. 18-55.
- LÓPEZ TERRADA, M. (2013). "La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846). *Archivo Español de Arte* LXXXVI(342). pp.123-142.
- MARÍN TORRES, M.T. (2018). "Se palpaba la devoción al paso de esa imagen...". *Revista Cabildo*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia, pp. 107-109
- MARTÍNEZ- BURGOS, G.P. (1989). "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI". *Espacio, Tiempo y Forma (Serie VII). Historia del arte. Tom 2*. Madrid: UNED. pp. 81-92.
- MARTÍNEZ SANTOS, V. (1981). *Cara y cruz de la sedería valenciana siglo XVIII y XIX*, Valencia: Alfons el Magnànim, Diputació de València, pp.258-263.
- OLIVARES GALVAÑ, P. (1976). *El cultivo y la industria de la seda en Murcia (siglo XVIII)*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.
- PEÑA VELASCO, C; BELDA NAVARRO, C. (2006). "Francisco Salzillo, artífice de su ventura". En A. PASCUAL HERRERO (Coor.). *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. pp. 18-43.

- PEREIRA, D. (2018). "Fashion Victims: Dressed sculptures of the Virgin in Portugal and Spain". *The Journal of Dress History* (Vol 2, 1). The Association of Dress Historians. pp. 106-120.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2007). "... Todo a moda y primor". En C. BELDA NAVARRO, P. PUENTE APARICIO, I. GÓMEZ DE RUEDA. *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia. Comunidad Autónoma Región de Murcia. pp. 303-3013.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Editum.
- RODRIGUEZ Y GUTIERREZ DE CEBALLOS, A. (2017). "Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la historia". En A. CAÑESTRO DONOSO (Coor.) *Estudios de Escultura en Europa*. Alicante. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. pp.49-49.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (1995). *Iconografía carmelitana: El convento de San Juan de la Cruz en Liétor*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- SÁNCHEZ FERRER, J; NAVARRO PRETEL, F y COLLADOS REOLID, J.P. (2006). "Las imágenes del convento carmelita de Liétor en 1835". *Albasit* (50). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. pp. 275-332.
- TRIGUERO BEJARANO, D. (2017). "Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales". En G. M^a. CONTRERAS ZAMORANO (Coor.). *Escultura Ligera*. I Jornadas Internacionales de Escultura Ligera. Valencia. Ajuntament de Valencia. pp. 135-146.



1. Bocetos realizados por Maravillas Noguera que muestran el aspecto de las imágenes “de Vestir” cuando son desprovistas de su segunda piel. Fuente: elaboración propia.



2. Pintura de la primitiva imagen de Nuestra Señora del Espino de autor anónimo, y grabado coloreado idealizado de la misma imagen pero exornada con tejidos. Museo de la Parroquia de Santiago de Liétor. Fuente: elaboración propia.



3. Nuestra Señora del Carmen, la Dolorosa y Santa Teresa de Jesús.
Fuente: elaboración propia.



4. Tejidos Rococó. Imágenes de detalle del manto de Nuestra Señora del Espino y escapulario de Nuestra señora del Carmen. Fuente: elaboración propia.



5. Imágenes de detalle del manto Salmón de la Virgen del Rosario, manto azul de la Dolorosa y tejido “pekines” de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Fuente: elaboración propia.



6. Imágenes de detalle de manto y túnica de Nuestra Señora del Carmen. Fuente: elaboración propia



7. Pintura de la Virgen del Carmen realizada por Joaquín Campos en 1788. Detalle del bordado del escapulario del hábito del siglo XVIII de Nuestra Señora del Carmen. La imagen luciendo tan magnífica obra barroca. Fuente: elaboración propia.



8. Tejidos con bordados de diseños neoclasicistas y eclécticos: hábito de Nuestra Señora del Carmen y manto y túnica de la Virgen del Rosario. Fuente: elaboración propia.



9. Tejidos de Garín en Liétor: “San Felipe” (izquierda), “Pinzón” (centro) y “Blasco” (derecha). Fuente: elaboración propia.