

ICONOGRAFÍA MARIANA EN LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jesús AGUILAR DÍAZ

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Por todos es conocido que el estudio del bordado y de las artes textiles en España, no han merecido, hasta tiempos recientes, trabajos precisos y minuciosos realizados con la más estricta metodología universitaria. Debido, en parte, a la antigua idea de que las artes decorativas o suntuarias debían ser consideradas como manifestaciones artísticas sin suficiente entidad. Por ello se incluían en las llamadas artes menores. De esta acepción peyorativa consiguió salir en primer lugar la orfebrería gracias a numerosos trabajos y tesis doctorales que se han realizado en las universidades españolas.

El arte del bordado sin duda alguna sigue siendo un auténtico desconocido, tanto para el historiador del arte como para el gran público. A su favor hay que decir que, tan brillante manifestación artística, ha experimentado un destacado protagonismo en la vida humana desde sus orígenes. Han simbolizado los más diversos valores. Y, sobre todo, se han mostrado como una destacada muestra de una específica concepción jerárquica y social a la vez que ha proporcionado elementos consustanciales enlazados con lo sagrado, el rito y la ceremonia¹.

Este arte fue tenido por algunos en tal aprecio que por ejemplo el Conde de Laborde en su *Glossaire français du moyen âge*, refiriéndose a los bordados anteriores al siglo XVI, afirma que “*el mayor servicio que podría hacerse para escribir la historia de las Artes, sería el escribir la del bordado; por cuanto, no es el complemento, sino la introducción y el acompañante obligado de la verdadera historia de la Pintura*”².

Hay que precisar que nos encontramos con valiosas piezas de singular importancia. Entre ellas se incluyen un extenso corpus tipológico como capas, casullas, dalmáticas, mitras, palios, mangas de cruces, frontales de altar, cubrecálices, etc. A pesar de todo lo expuesto anteriormente, no nos podemos olvidar de algunas monografías que de manera brillante se han ocupado, en los últimos años, de esta parcela artística³.

El caso del bordado gallego en general, y el de Santiago de Compostela en particular, enlazando con lo anterior, no son una excepción y por tanto tampoco han sido estudiados de manera profusa. Muy pocos son los trabajos que conocemos donde se aborde el tema.

¹ AGUILAR DÍAZ, Jesús, “El Bordado Barroco en Écija: materiales, diseños y artífices”, en: *Écija, ciudad barroca*, Écija 2009, p. 109.

² DE FARCY, Louis, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers 1890, p. 3.

³ AGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2001; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia. Siglos XVI-XX*, Universidad de Murcia, Murcia 1999; EISMAN LASAGA, Carmen, *El arte del bordado en Granada*, Granada, 1988.

Nada se ha escrito sobre si existió, por ejemplo, un gremio de bordadores en la ciudad compostelana. Éstos se solían agrupar en cofradías, como por ejemplo la de Santa Apolonia, fundada en la iglesia del mismo nombre por los cordoneros y calceteros en 1669.⁴

Sí tenemos más noticias sobre otras instituciones gremiales como por ejemplo la de los sastres o *alfayates*. Este oficio debió de gozar de cierta importancia en la capital gallega debido a que estaba asociado estrechamente a otros más artísticos como el de Bordadores o *Broslladores* para la realización, fundamentalmente, de ornamentos sagrados.⁵

En cuanto a los artistas del siglo XVI que trabajan en la ciudad compostelana conocemos más datos.⁶ Hacía 1510 hay que situar a Juan de Medina, bordador en Santiago. También hay que citar a Fernando Álvarez Rebellón, que en el primer tercio del Quinientos realiza su labor.⁷ De Fernán Díaz, del que hasta ahora nada sabíamos con anterioridad a 1541, tenemos constancia de algunos trabajos realizados para la ciudad de Pontevedra y para la Catedral compostelana⁸. Otro bordador de la primera mitad del siglo XVI, vecindado en Santiago, fue Pedro Fernández.

Pero, sin duda, el más importante de los *broslladores* de esta ciudad gallega por entonces fue Gonzalo de Luaces. Sobre dicho autor poseemos numerosos datos de su vida y obra. Además de la ejecución de un gran número de ornamentos para poblaciones como Noya, Ordenes, Banga, llevó a cabo otras tantas para la catedral de Santiago de Compostela.

De la primera mitad del siglo es Fernando Vázquez de quien hemos obtenido algunos datos biográficos como su testamento otorgado el trece de abril de 1557⁹. Y en los últimos años del Quinientos, pero de mayor envergadura artística, es el anteriormente citado Juan de Romay.¹⁰ Conocemos que en 1586 realizó unas andas de terciopelo carmesí, bordadas en oro de Milán, para la capilla de Nuestra Señora de la Corticela de la Catedral de Santiago de Compostela¹¹.

⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ángel, “Cofradías y gremios de Santiago”, en: *Compostellanum*. Sección de estudios Jacobeos, Época V, t. XXXI, nº 3 y 4, Santiago de Compostela, 1985 (Julio-Diciembre), p. 467.

⁵ BOUZA BREY, Fermín, “La Cofradía Gremial de Sastres de Santiago de Compostela”, en: *Compostellanum*, Sección de estudios Jacobeos. Época V, t. VII, nº 4. Santiago de Compostela, 1962 (Octubre-Diciembre), p. 571.

⁶ AGUILAR DÍAZ, Jesús, “El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII”, en: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Vol. LVIII, nº 124 (enero-diciembre), Santiago de Compostela 2011.

⁷ PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Edición facsímil), Santiago de Compostela 1988, pp. 13-14.

⁸ AGUILAR DÍAZ, Jesús, “El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII”, *op. cit.*, pp. 189-190.

⁹ PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹¹ *Ibidem*, pp- 487-488.

Del Seiscientos también existen referencias de una amplia nómina de bordadores que viven y trabajan en la ciudad compostelana¹². Sí poseemos más datos sobre los artífices que trabajaron en esta ciudad. Del siglo XVII debemos citar a Fernando Álvarez Rebellón, que en el primer tercio del Seiscientos realiza su labor. Este autor en 1616 fue admitido en la cofradía de la Concepción o de los clérigos del coro de la Catedral de Santiago con la obligación de llevar a cabo los ornamentos que la cofradía necesitase¹³.

De Fernán Díaz, del que nada sabemos con anterioridad a 1641, tenemos constancia de algunos trabajos que ejecutó para la ciudad de Pontevedra y para la catedral compostelana¹⁴. Otro bordador, de la primera mitad del siglo XVII, avecindado en Santiago, fue Pedro Fernández. A mediados del siglo está trabajando Juan Fernández, quien en 1661 hizo para la catedral algunos trabajos¹⁵.

Llamativa es la presencia de Diego Grande, bordador de origen flamenco, del que solo se sabe que en 1686 cobró mil doscientos cuarenta reales por aderezar los tapices de la sala capitular y un terno colorado de la catedral¹⁶.

En los primeros años del siglo XVII trabaja Alonso de Castro. Tenemos constancia de la realización de algunos ornamentos litúrgicos para la parroquia de San Vicente de Camouco en Puentedeume, para la iglesia de San Vicente de Berres en Estrada y para la Cofradía de Santa Margarita, en San Mamed de Loño.¹⁷

En 1635 Benito de Mata pide al Concejo se le expidiese título o carta de examen. Nominado examinador Miguel Suárez de Romay, este declaró hallarle “*ábil y suficiente en lo tocante al bordar para azer oro matizado y peleteados, formaciones de todas suertes...*”. Anteriores a esta fecha se pueden fijar la realización de algunas obras como la llevada a cabo para Santa María de Alón en Negreira. Otras obras importantes son el pendón para la Cofradía del Rosario de Santa Marina de Cambados; varios ornamentos litúrgicos para la capilla del Gran Hospital Real de Santiago, y otras tantas prendas para la Catedral de Santiago entre los años 1649 y 1658.¹⁸

El hijo de este último, Benito Antonio de Mata también se dedicó al oficio paterno. Nacido en 1641 solo tenemos constancia de algunas intervenciones para la Catedral de Santiago.¹⁹

Avecindado en la Parroquia de San Benito de la ciudad compostelana estuvo el bordador Álvaro Rivadeneira, quien estuvo al servicio de la catedral realizando varias

¹² AGUILAR DÍAZ, Jesús, “El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII”, *op. cit.*

¹³ PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 151-153.

¹⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁶ *Ibidem*, p. 272.

¹⁷ *Ibidem*, p. 279.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 372-374.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 374-375.

obras para ella como tres mitras y la terminación bordada de una capa negra del terno rico de difuntos entre los años 1632 y 1634.²⁰

Al igual que ocurría en el siglo anterior con Juan de Luaces, al morir Juan de Romay, su mujer Catalina de Palomares sigue trabajando en el taller familiar²¹. Discípulo del citado Juan de Romay fue Miguel Suárez de Romay, natural de la villa de Padrón y vecino de la ciudad de Santiago. En la documentación figura ya como maestro bordador en contratos de obras de su oficio en 1610 para llevar a cabo una casulla para San Vicente de Vilouchada en Órdenes y un terno de damasco para Santa María de Papucín en la misma localidad. La última noticia que tenemos de él es su presencia como examinador de Benito de Mata en 1635²².

Por su trascendencia y valor, son importantes las obras de las catedrales, al ser los primeros templos diocesanos, donde se llevaba a cabo un complejo aparato litúrgico, propio de su categoría y privilegios.²³ Como indica Ricardo Fernández Gracia: “*Existió durante los siglos del Antiguo Régimen, con mayor acentuación en el periodo barroco, un anhelo de distinción de los objetos destinados al culto, de tal modo que la suntuosidad y la ostentación fueron características en el consumo del ajuar litúrgico en general y de los ornamentos en particular. La notoriedad litúrgica catedralicia venía dada en gran parte por el boato y la riqueza de su música, cantos, liturgia, predicación y ajuar sagrado*”²⁴.

Por ello, no es de extrañar que la Catedral de Santiago de Compostela posea un número considerable de estas prendas litúrgicas. La importancia y riqueza de su colección no recae simplemente en la cantidad sino también en la calidad de los tejidos bordados. Todas ellas se pueden datar entre los siglos XVI y XX. Son las más interesantes por su calidad técnica las pertenecientes al periodo moderno²⁵.

A pesar de todo, las grandes monografías que han estudiado la catedral compostelana obvian este rico patrimonio o simplemente lo citan de pasada. En el Año Santo de 1999, el museo de la catedral se planteó la recuperación y puesta en valor de su rica colección de artes textiles. En ella se incluían, aparte de las series de tapices, vestiduras históricas de distintas épocas, tejidos y bordados. Dicho cometido, tras varias vicisitudes, se llevó a cabo en 2007. Gracias al impulso de Mons. Salvador Dornato y a la generosidad y financiación de Caja Duero, se habilitó la primera sala de la Balconada, se realizó el diseño y montaje museográfico y se realizaron algunos trabajos de restauración como los del Gallardete de Lepanto²⁶.

²⁰ *Ibidem*, p. 465.

²¹ *Ibidem*, p. 416.

²² *Ibidem*, pp. 523-524.

²³ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia 1997, pp. 23 y ss.

²⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos”, en: *Príncipe de Viana*, Año nº 60, nº 217 (1999), pp. 349-382.

²⁵ BENITO GARCÍA, Pilar, “La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana”, en: *Santiago: La Esperanza*. Xacobeo 99, Junta de Galicia, Santiago de Compostela 1999, pp. 171-177.

²⁶ YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles*, Museo de la Catedral de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2009.

De todas las prendas que se guardan y exponen en la catedral compostelana, destaca un **grupo de ocho capas pluviales**. Los orígenes de esta tipología ornamental, según la mayoría de las opiniones, hay que fijarlos en la *lacerna* romana que era un manto semicircular con capuchón en la parte trasera. La Iglesia la comenzó a utilizar para abrigar a los cantores en épocas de frío. No obstante otros autores piensan que deriva de la casulla cuando, en su forma primigenia, era muy amplia.

Comienza a ser utilizada en el último tercio del siglo VIII²⁷. La evolución de este ornamento clerical fue pareja al enriquecimiento paulatino del mismo. De forma progresiva se fue confeccionando con tejidos cada vez más ricos y sugestivos, que se decoraban con nobles trabajos bordados. El bordado se localizaba en las cenefas aplicadas a lo largo de la abertura y en el capuchón. Este último elemento se suprimió a mediados del siglo XIV, convirtiéndose en un fragmento decorativo que en un primer momento adoptó forma triangular y posteriormente rectangular. Esta parte de la capa recibe el nombre de capillo²⁸.

Su utilización se reservaba para procesiones, bendiciones, letanías y otras ceremonias. No era una prenda exclusivamente sacerdotal. A veces la vestía el celebrante e incluso los ministros inferiores. La denominación *pluvial*, al parecer, tiene su origen en el uso de una capa en las procesiones realizadas en el exterior de la iglesia para resguardarse de la lluvia. Se le considera un emblema del ropaje eterno con el que serán vestidos los elegidos²⁹.

Dichas prendas fueron realizadas por el bordador Gonzalo de Luaces, notable artífice, como expuesto queda líneas atrás³⁰. Las piezas, no obstante, se encuentran en un deficiente estado de conservación. Toda la decoración e imágenes insertas en las consabidas capilletas han sido realizadas mediante el más importante de los puntos que es el llamado *punto de matiz*. Consiste en cubrir la superficie que se ha de bordar con pequeñas puntadas de seda de un mismo tono o de diferentes tonos de color. La pericia del artífice le permite hundir la aguja en diferentes direcciones, para poder plasmar con naturalismo cualidades tan difíciles como la redondez de las mejillas de las figuras. En la documentación sevillana, por ejemplo, a este punto se denomina *seda de matices, matices, bordado de sedas, o punto de sedas*.

Por otro lado, se llama a este punto *encarnación* cuando se emplea para bordar manos y rostros, y *peleteado*, cuando se cubre con él la superficie destinada a plasmar los cabellos o toda una imagen o superficie con puntadas del mismo color. Muy elocuentes resultan las palabras de Antonio Floriano, quien compara el efecto conseguido con las sedas matizadas al de la pintura: "...las sedas van marcando las escalas cromáticas, las luces y las

²⁷ AGREDA PINO, Ana, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2001, p. 268.

²⁸ GUDIOL y CUNILL, J., *L'Indumentaria litúrgica: resúm arqueològich*, Barcelona 1918, p. 480. AGREDA PINO, Ana, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*, op. cit., p. 268.

²⁹ AGREDA PINO, Ana, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*, op. cit., p. 269.

³⁰ BENITO GARCÍA, Pilar, "La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana", en: *Santiago: La Esperanza*. Xacobeo 99, Junta de Galicia, Santiago de Compostela 1999, pp. 171-177.

*sombras, con la misma perfección que se conseguiría mezclando sus colores en una paleta antes de aplicarlos sobre el fondo*³¹.

Todas las representaciones marianas que aparecen en estas capas pluviales quedan insertas bien en las capilletas de las cenefas de las aberturas de la prenda o en el capillo de la parte trasera. Vamos a ir analizando cada una de ellas por orden cronológico según los acontecimientos de la vida de María.

En primer lugar podemos apreciar en uno de los capillos la escena de la **Anunciación** (lám. 1). En ella, como es habitual, aparecen la Virgen María junto al arcángel San Gabriel. El tratadista y pintor Francisco Pacheco, basándose en el relato evangélico, describe de forma pormenorizada la escena: “*Ha de estar la Santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera o bufete o sitial delante, donde tenga un libro abierto, y a un lado una especie de lámpara de mesa, porque habiéndose recogido de su labor al anochecer, es más conforme a su pobreza y a la Sagrada Escritura [...]. El ángel no ha de venir cayendo o volando y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra, con gran respeto y reverencia delante de su Reina y Señora y ella humilde y vergonzosa, de la edad que habemos dicho de catorce años y cuatro meses, bellísima, su cabello tendido, y con un velo sutil sobre él, manto azul y ropa rosada, ceñida con su cinta como era costumbre de los hebreos, y lo usó Cristo [...]; traerá el ángel vistosas alas y ropas candidas de alegres cambiantes [...]; podrásele poner unas azucenas en la mano izquierda [...]; La azucena en la mano del ángel, conforme a la Sagrada Escritura, significa la exaltación de la Virgen de un estado humilde al más alto y elevado de Reina del Cielo y Madre de Dios*”³².

La escena representada responde fielmente a los textos evangélicos. Sobre un suelo ajedrezado se disponen ambos personajes. María, en actitud complaciente, lleva su diestra hacia el pecho. Viste túnica rosa y manto azul. El ángel, por su parte, porta elegante indumentaria que se recoge en el costado con un llamativo broche. Como es norma, en su mano derecha lleva la vara de azucenas, antes aludida. Toda la composición se completa con un entramado de flores y roleos dispuestos de forma simétrica en la parte alta del capillo.

En otros dos capillos de otras tantas capas aparecen bordadas la representación de la **Mater Amábilis** o **Eleousa**. La Madre de Dios, sedente, ya no posee la rigidez con la que aparece en las representaciones de la Virgen en Majestad o *Kyriotissa* (lám. 2)³³. Esta iconografía, mucho más intimista, surge a partir del siglo XIV. Normalmente se suele efigiar escenas de la vida real, con sentido narrativo. Jesús juega con la Madre, creando un coloquio entre ambos y acercando sus rostros o cruzando las miradas. Estos caracteres, que

³¹ FLORIANO CUMBREÑO, A., *El bordado*, Barcelona 1942, p. 152.

³² PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, pp. 232-234; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *Escultura Mariana Onubense*, Diputación de Huelva, Huelva 1993, pp. 145-146.

³³ GONZÁLEZ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 133.

en Bizancio recibe el nombre de *Glykophiloussa*, lo podemos ver tanto en imágenes sedentes como en otras de pie.³⁴

En el primero de nuestros ejemplos la Madonna se asienta en un llamativo sillón de líneas rectas y de tamaño considerable. Viste manto azul y sobre sus rodillas se dispone el pequeño Infante. Ambos personajes, como es habitual, aparecen nimbados con áureas aureolas.

En la otra figuración aparece, sobre un suelo ajedrezado, la Virgen sentada sobre un trono lleva túnica rosa y manto azul (*lám. 3*). Sobre su regazo se acomoda su Hijo. Ambas figuras son menos hieráticas que las anteriores y parecen interactuar entre ellas. No obstante, la mala conservación de las piezas nos impide describir con mayor detallismo las escenas.

En una capilleta aparece una variante de esta figuración. La Virgen, sentada, porta en sus rodillas al Niño Jesús (*lám. 4*). El pequeño, desnudo, lleva como símbolo de redención una cruz en su mano izquierda y dirige la mirada a su Madre que lo observa de manera candorosa. Ella, por su parte, viste ricas vestiduras y se engalana con un collar. El modelo de esta escena, de mayor calidad técnica y estética, nos recuerda a algunas pinturas de la época.

Idéntica composición observamos en otra cenefa de estas capas pluviales. La escena está muy deteriorada y, por ejemplo, los rostros de ambos personajes se han perdido.

Otra representación mariana que aparece en otro tanto capillo es la **Inmaculada Concepción** de la Virgen (*lám. 5*). La escena se inserta en un óvalo rodeado de la consabida ornamentación de roleos vegetales. Iconográficamente, el arte la suele representar con las manos juntas en oración y la mirada baja hacia la tierra; vuela su ropaje, de colores inmaculistas, transportada sobre un trono de nubes y ángeles, con la luna bajo sus pies.

En la escena que nos ocupa la Virgen reúne las características mencionadas, en una iconografía muy similar a la de la Asunción, aunque en ésta la Virgen suele estar mirando hacia el cielo y es más frecuente presentarla con los brazos abiertos.

Por último tenemos la representación de la Virgen como **Reina de los Ángeles** (*lám. 6*). El título de Reina de los Ángeles es proclamado por la Iglesia en la Letanía Lauretana. Los artistas, por tanto, se esfuerzan en subrayar el servicio angélico en torno a María. La Virgen aparece sentada y con las manos unidas en gesto de oración rodeada por querubines. Dos de ellos portan una corona sobre tu testa. Por tanto esta iconografía se hace eco del salmo que dice: “*Ha dado orden a sus ángeles de que te lleven en sus palmas para que tu pie no tropiece en la piedra*” (*Salmo 91, 12*).

Por último en los almacenes de la Santa Catedral se encuentra depositado un paño cubrecáliz fechado en el siglo XVIII con un tema iconográfico interesante. En él aparece representada la **Virgen de Guadalupe**. El ornamento se decora con una serie de flores y roleos por todo el perfil del paño configurando un espacio cruciforme donde se inserta la imagen mariana.

³⁴ *Ibidem*, p. 139.

JESÚS AGUILAR DÍAZ

Toda la decoración ha sido bordada con hilo de oro mediante los puntos de setillos y empedrados. En el centro de la composición aparece la Virgen, rodeada, como es habitual en este tipo de representaciones, por un resplandor de rayos flameantes y rectos. Estos últimos también realizados con las mismas técnicas e idéntico hilo que la decoración anterior. La figura mariana y el resplandor que la envuelve por su parten han sido confeccionados con hilos de seda mediante técnica del matizado. No obstante también posee incrustaciones de hilo de plata. La Madre de Dios se yergue sobre un querubín, une sus manos en gesto de oración y viste como es norma en este tipo de representaciones largo manto azul que cae desde su cabeza hasta los pies y túnica rosa. Colores ambos representativos de la Inmaculada Concepción. El vestido como queda dicho líneas atrás, se decora con un rameado vegetal. Sobre su testa se sitúa la corona.



Lám. 1: Capa pluvial. Anunciación. Detalle de capillo. Gonzalo de Luaces. Primera mitad siglo XVI.



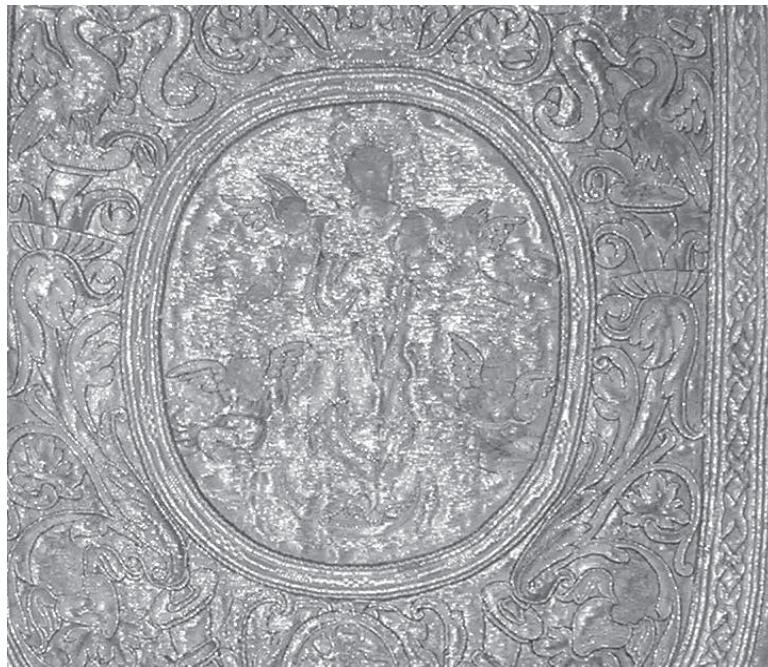
Lám. 2: Capa pluvial. *Mater Amabilis*. Detalle de capillo. Gonzalo de Luaces? Primera mitad siglo XVI.



Lám. 3: Capa pluvial. *Mater Amabilis*. Detalle de capillo. Gonzalo de Luaces?
Primera mitad siglo XVI.



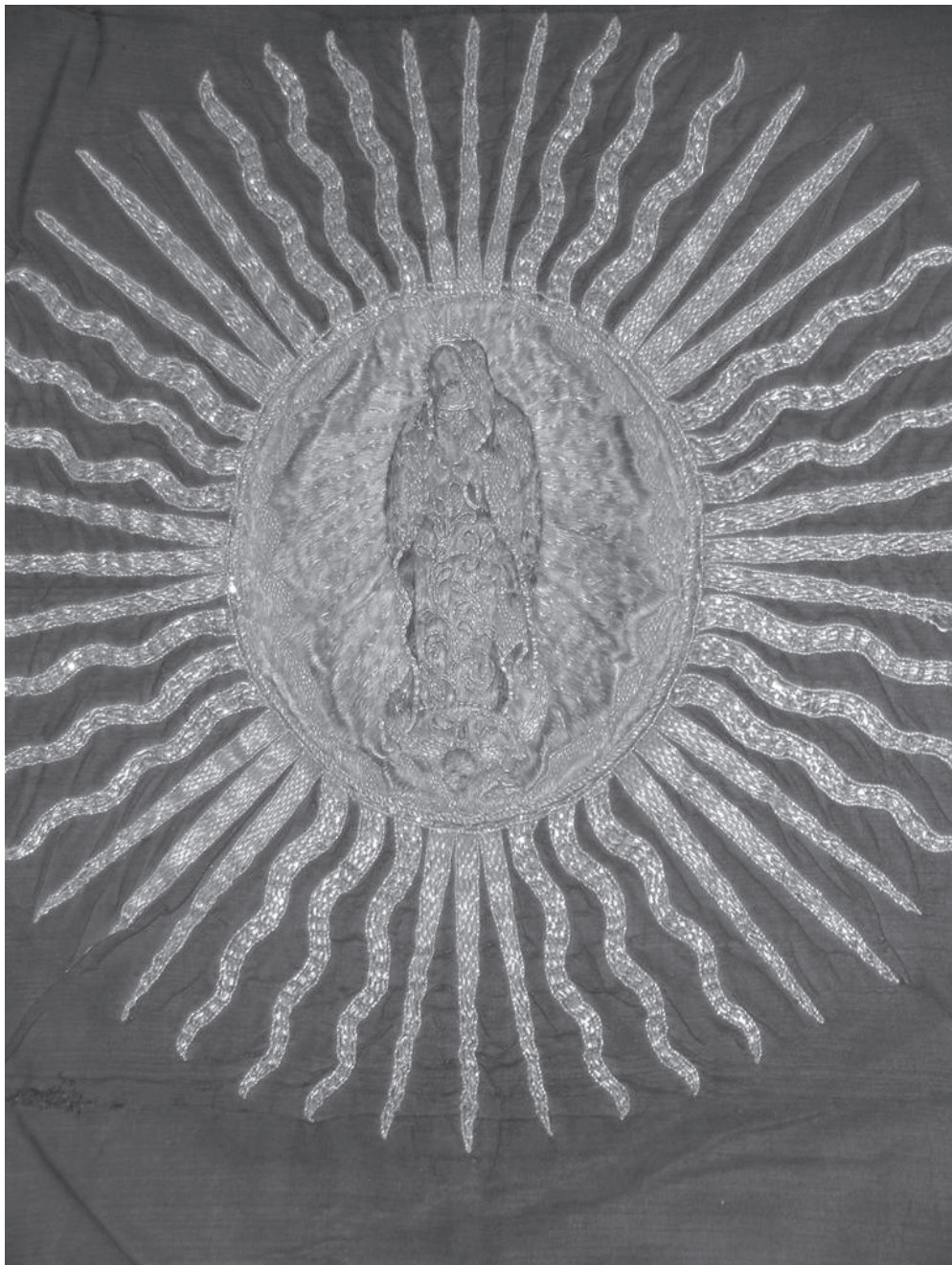
Lám. 4: Capa pluvial. *Virgen con el Niño*. Detalle de capilleta. Gonzalo de Luaces?.
Primera mitad siglo XVI.



Lám. 5. Capa pluvial. *Inmaculada Concepción*. Detalle de capilla. Gonzalo de Luaces?
Primera mitad siglo XVI.



Lám. 6. Capa pluvial. *Reina de los Ángeles*. Detalle de capilla. Gonzalo de Luaces?.
Primera mitad siglo XVI.



Lám. 7. Cubrecáliz. Virgen de Guadalupe. Anónimo. Siglo XVIII

**JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA**
coordinadores



REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS
DE ADVOCACIONES MARIANAS

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA
COORDINADORES

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

CÓRDOBA, 2016

Portada: Símbolo mariano del frontal del altar mayor del antiguo templo de los agustinos recoletos de Luque (Córdoba). (Foto Sánchez Moreno)

© de los textos: sus autores

© de las fotos: sus autores

Edición e impresión: Litopress. Edicioneslitopress. Córdoba

ISBN: 978-84-946378-0-3

Dep. legal: CO-2.150-2016

Printed in Spain

Impreso en España

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de los autores del copyright.

ÍNDICE

PROEMIO	11
ICONOGRAFÍA MARIANA EN LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA	13
Jesús Aguilar Díaz	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA AURORA EN LA CIUDAD DE JÓDAR (JAÉN). LOS ROSARIO PÚBLICOS Y LAS “MUNIDAS” EN LOS DÍAS DE PASCUA, UNA TRADICIÓN DEL SIGLO XVIII QUE RESURGE	25
Ildefonso Alcalá Moreno	
LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE UMBRETE (SEVILLA): APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ARTÍSTICA A UNA DEVOCIÓN BICENTENARIA	41
Francisco Amores Martínez	
ADVOCACIONES MARIANAS ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XVIII: LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LA CABEZA EN TIERRAS CORDOBESAS	57
Juan Aranda Doncel	
LA CONFRATERNITA DI GESÙ E MARIA DEL SS.MO ROSARIO DI SORIANO CALABRO, E IL CULTO DELLA MADONNA DEL ROSARIO E DEL FLAGELLO	87
Martino Michele Battaglia	
EL SISTEMA DE DEVOCIONES MARIANAS EN UNA CIUDAD EN EXPANSIÓN: DOS HERMANAS (SEVILLA)	109
Germán Calderón Alonso	

LAS FIESTAS DE LA VIRGEN EN EL AÑO LITÚRGICO CATÓLICO.....	127
Ramón de la Campa Carmona	
IMÁGENES ITALIANAS DEL CARMEN EN ANDALUCÍA: UN HALLAZGO EN ÉCIJA.....	187
Juan Dobado Fernández	
VIRGEN DE LA CARIDAD. RAÍCES DE UNA DEVOCIÓN EN HUELVA	201
Julián Domínguez Romero	
A MAYOR GLORIA DE NUESTRA SEÑORA: LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS OJOS GRANDES DE LA CATEDRAL DE LUGO.....	213
Alberto Fernández González	
EL ORIGEN DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LA CABEZA DE SIERRA MORENA: UNA EXPLOSIÓN DEVOCIONAL MARIANA EN LOS ALBORES DE LA EDAD MODERNA ANDALUZA	229
Rafael Frías Marín	
LA LUCHA DE LA VILLA DE ALMONTE CONTRA LAS TROPAS FRANCESAS EN 1810 Y EL VOTO DE ACCIÓN DE GRACIAS A LA VIRGEN DEL ROCÍO MÁRTIR	243
Manuel Galán Cruz	
LA PIEDAD EN EL SIGLO DE LAS GUERRAS: APROXIMACIÓN A LA EXÉGESIS ICONOGRAFÍA DEL SEXTO DOLOR DE MARÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	255
Javier García-Luengo Manchado	
<i>SEDES SAPIENTIAE</i> Y <i>THEOTÓKOS</i> : UNA VIRGEN CON EL NIÑO EN LA FÁBRICA CATEDRALICIA LEGIONENSE	267
Joaquín García Nistal	
LA VIRGEN DE BELÉN Y SU DEVOCIÓN EN EL CAMINO DE SANTIAGO. SU PATRONAZGO EN CARRIÓN DE LOS CONDES (PALENCIA).....	283
Enrique Gómez Pérez	
EN TORNO A LA POSIBLE AUTORÍA ARTÍSTICA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROCÍO, PATRONA DE ALMONTE (HUELVA).....	299
José González Isidoro	
EL ÁRBOL DEL JARDÍN DEL MAR Y SU DEVOCIÓN MARIANA. EL CASO DE LA VIRGEN DEL CORAL DE SEVILLA.....	319
Francisco Javier Gutiérrez Núñez y Valeriano Sánchez Ramos	
LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL CARMEN EN CAZALLA DE LA SIERRA (SEVILLA): NOTAS DE HISTORIA Y ARTE.....	365
Salvador Hernández González	

NUESTRA SEÑORA DE EUROPA, EXCELSA PATRONA DE GIBRALTAR Y SU CAMPO, “MURO DE ESPAÑA, FRENO DE ÁFRICA Y CONSUELO DE AMÉRICA”	383
Jesús Romanov López Alfonso	
LETANÍAS EMBLEMÁTICAS: SÍMBOLOS MARIANOS DE MATERNIDAD, VIRGINIDAD Y MEDIACIÓN EN LA EDAD MODERNA	413
Carne López Calderón	
LA VIRGEN DE LA CABEZA EN MOTRIL. ANALES DE UNA DEVOCIÓN SINGULAR EN LA COSTA GRANADINA	431
Domingo Antonio López Fernández	
25 AÑOS DE PEQUEÑA HISTORIA HEREDERA DE UNA FECUNDA HISTORIA. LA HERMANDAD DEL ROSARIO DEL BARRIO LEÓN DE SEVILLA	453
Francisco de Asís López Sánchez	
EL AGUA EN EL IMAGINARIO POPULAR MARIANO DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID. ANOTACIONES DESDE LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL	467
Pilar Panero García	
LA ENTREGA DEL ESCAPULARIO A SAN SIMÓN STOCK Y EL PRIVILEGIO SABATINO, DOS TEMAS MARIANOS CARMELITANOS ILUSTRADOS POR UN PRECURSOR DE ARNOLD VAN WESTERHOUT	483
María José Pinilla Martín	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA EN LA VILLA DE OLIVARES (SEVILLA)	499
Manuel Ramón Reyes de la Carrera	
PROCESOS DEVOCIONALES DE LA VIRGEN EN ANDALUCÍA	517
Salvador Rodríguez Becerra	
LA PLATERÍA DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE MONTILLA (CÓRDOBA)	533
María del Amor Rodríguez Miranda	
LA DEVOCIÓN DE LA VIRGEN DE EUROPA EN SEVILLA: LA MUY ILUSTRE HERMANDAD DE LA PARROQUIA DE SAN MARTÍN Y SU ROSARIO PÚBLICO	547
Carlos José Romero Mensaque	
NOTAS ICONOGRÁFICAS SOBRE LA VIRGEN DE LA MERCED. SUS ARTES PLÁSTICAS EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL.....	569
María Teresa Ruiz Barrera	

<i>HODIE MUNDI SALUS INCHOATA EST. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE IMÁGENES BIZANTINAS DEL NACIMIENTO DE MARÍA A LA LUZ DE UNA HOMILÍA DE SAN JUAN DAMASCENO</i>	<i>589</i>
<i>José María Salvador González</i>	
<i>MARÍA: COLMENA DE VIRTUDES. LAS ABEJAS EN LA SIMBOLOGÍA MARIANA BARROCA</i>	<i>613</i>
<i>Valeriano Sánchez Ramos</i>	