



**TRABAJO FIN DE GRADO  
GRADO EN DISEÑO Y GESTIÓN DE MODA  
CURSO ACADÉMICO 2023 -2024  
CONVOCATORIA DE JUNIO**

**DELIRIO Y PASIÓN: INSPIRACIÓN Y BORDADO DE LA SEMANA SANTA DE  
LORCA**

AUTORA: Cano Salas, Marta

DNI: 23332237W

TUTORES: Fernández Fernández, Jose Antonio

Santamaría Fernández, Ana Esther

En Madrid a 13 de junio de 2024.

## **Delirio y Pasión: Inspiración y bordado de la Semana Santa de Lorca**

### **Resumen**

Este estudio analiza la Semana Santa de Lorca, y en particular, sus exquisitos bordados, por ser signo de identidad de esta singular festividad. La Semana Santa de Lorca es una de las más destacadas manifestaciones populares de España, diferenciándose del resto por su peculiar forma de interpretar la pasión, muerte y resurrección de Cristo mediante desfiles bíblicos pasionales que interpretan pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Así, con el propósito de dejar constancia de la magnitud de este legado ancestral, la presente investigación aborda los orígenes de los desfiles bíblicos pasionales y la incorporación de los diferentes grupos procesionales a las cofradías, además de un análisis de la figura del director artístico y la inspiración tipológica a la que tradicionalmente se ha recurrido para ejecutar los bordados de la Semana Santa lorquina.

**Palabras clave:** Semana Santa, desfiles bíblicos pasionales, bordado, director artístico, cofradías.

### **Abstract**

This study analyzes Holy Week in Lorca, particularly its exquisite embroidery, which is a hallmark of this unique celebration. Holy Week in Lorca is one of the most prominent popular manifestations in Spain, distinguished from others by its peculiar way of interpreting the passion, death, and resurrection of Christ through biblical passion parades that depict scenes from the Old and New Testaments. Thus, with the aim of documenting the magnitude of this ancestral legacy, this research addresses the origins of the biblical passion parades and the incorporation of various procession groups into the brotherhoods. Additionally, it includes an analysis of the role of the artistic director and the traditional typological inspiration used to create the embroidery for Lorca's Holy Week.

**Keywords:** Holy Week, passionate biblical parades, embroidery, artistic director, brotherhoods.

## ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN .....	4
I.1.    Planteamiento del tema escogido.....	4
I.2.    Justificación y estado de la cuestión.....	5
I.3.    Hipótesis y objetivos propuestos.....	6
I.4.    Metodología y procedimientos seguidos.....	7
CAPÍTULO II. SEMANA SANTA EN LORCA .....	8
II.1.    Concepto de Semana Santa en Lorca .....	8
II.2.    Contexto histórico .....	9
II.3.    Origen de los Desfiles Bíblicos Pasionales .....	10
II.4.    Cofradías y grupos procesionarios .....	12
II.4.1.    La Biga del rey David.....	15
II.4.2.    La Reina de Saba .....	16
II.4.3.    Nabucodonosor .....	16
II.4.4.    Grupo de Salomón.....	19
II.4.5.    La Visión de San Juan .....	21
CAPÍTULO III. EL BORDADO LORQUINO.....	23
III.1.    Técnica original y evolución .....	23
III.2.    Época dorada del bordado lorquino.....	24
III.2.1.    Obras destacadas de este periodo.....	26
III.2.1.1.    Conjunto de piezas para la Virgen de los Dolores .....	26
III.2.1.2.    Conjunto de piezas para la Virgen de la Amargura.....	28
III.2.1.3.    Estandarte de La Oración en el Huerto .....	31
III.2.1.4.    Manto de Salomón .....	32
III.2.1.5.    Capeta del esclavo de la reina Balkis .....	33
III.3.    Inspiración y prefiguraciones .....	33
III.4.    Comisión artística y proceso de creación: del diseño a la bordadura.....	38
III.4.1.    Bordadoras y bordados pintados en seda. ....	41
III.4.2.    Futuro del bordado lorquino.....	48
CONCLUSIONES .....	52
BIBLIOGRAFÍA .....	55
ÍNDICE DE TABLAS .....	56
ÍNDICE DE FIGURAS .....	57
ANEXOS       59	
ANEXO I. Entrevista bordadoras Paso Blanco .....	59

## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

### I.1. Planteamiento del tema escogido.

La Semana Santa de la ciudad de Lorca es una de las conmemoraciones más singulares de la pasión y muerte de Cristo. Se distingue por sus procesiones, conocidas como desfiles bíblicos pasionales. Estos desfiles no solo incluyen representaciones escultóricas de la Crucifixión o de la figura de María, sino que también integran pasajes, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, así como figuras de dioses y personajes paganos a lo largo de la historia de las civilizaciones.

En Lorca existen seis cofradías: Paso Morado, Encarnado, Negro, la Archicofradía de Jesús Resucitado y, las dos principales, Paso Blanco y Paso Azul. Estas 4 primeras siguen el modelo más tradicional de procesión, es decir, no engloban en sus puestas en escena a los personajes bíblicos o históricos que sí están presentes en las apariciones de blancos y azules.

Por ello, estos dos pasos otorgan la esencia que diferencia estas manifestaciones de la Pasión de otras que se celebran en otros lugares de España: la representación, a través de figurantes que desfilan a pie, a caballo o sobre carros y carrozas, luciendo vestiduras adornadas con exquisitos bordados en oro y sedas de pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Este aspecto lujoso y ostentoso de las procesiones ha ido evolucionando con el tiempo, incentivado por la rivalidad entre las dos cofradías principales.

Aunque estas dos cofradías tienen un linaje que se remonta al siglo XVI, como descendientes de antiguas hermandades (las archicofradías del Rosario, en el caso del Paso Blanco y la de la Vera Cruz y Sangre de Cristo en el caso del Paso Azul), adoptaron sus identidades como blancos y azules en la década de 1850, en alusión a las tonalidades de las túnicas de los oficiales. Esta distinción, dio origen a una fuerte rivalidad entre ellas, que se manifiesta no solo en la magnificencia de las procesiones, sino también en la división de la ciudad durante la Semana Santa entre los partidarios del paso blanco y del azul, cada uno identificado con su respectiva advocación mariana: la Virgen de la Amargura o la Virgen de los Dolores.

A pesar de que el objetivo de la Semana Santa lorquina es conmemorar la pasión de Cristo de manera similar a otras localidades de España, se distingue por su enfoque particular. Aunque para algunos pueda parecer más un espectáculo que una festividad religiosa, es importante destacar que cada elemento en el desfile tiene un significado específico, ya sea histórico, bíblico o mitológico.

En lo que respecta al desfile de blancos y azules podemos destacar la división de este en dos partes: el cortejo bíblico, que presenta figuras y escenas de diversos orígenes, y el cortejo religioso, que se centra en las imágenes religiosas con una estética más tradicional. Un elemento común en ambas secciones es el bordado elaborado que adorna las vestimentas y estandartes, destacándose como una característica única de esta celebración. Este trabajo se enfoca en analizar la evolución del bordado lorquino, especialmente en los desfiles bíblicos pasionales, centrándose en el papel del director artístico y su influencia en el diseño de los bordados para reflejar el significado de cada grupo procesional.

Se abarcará una trayectoria comprendida entre finales del siglo XVI, que marcará el primer contacto con la Semana Santa de Lorca, pasando por el periodo en el que esta comienza a llevarse a cabo como Desfile Bíblico Pasional y culminando en los años de la que se conoce como época Clásica o Dorada del bordado lorquino, que comenzó a principios del siglo XX y se extendió hasta la Guerra Civil (1936-1939). Debido a la importancia de los bordados originarios de la época Clásica, insistiremos en analizar algunos de los trabajos de esta etapa (periodo donde se asientan las pautas básicas, en cuestiones de técnica y estética, de los bordados), teniendo como una de nuestras finalidades la investigación del proceso creativo en el diseño de bordado.

## I.2. Justificación y estado de la cuestión

En la Ciudad del Sol, el momento más esperado del año para sus ciudadanos es la Semana Santa. Las calles de Lorca experimentan el regocijo de sus gentes y de aquellos que tienen la oportunidad de vivir esta semana única y diferente de las que acontecen en el resto de España. Sin embargo, el motivo principal de quien visita esta peculiar festividad es un interés individual por conocer a fondo nuestras raíces, cultura, tradición y artesanía, pues se considera el punto de partida de la verdadera esencia y concepto de lo que para nosotros es la belleza. Otro de los motivos que ha llevado a la búsqueda de la técnica de bordado en Lorca es la persistencia temporal de una de las tradiciones más bellas y que más patrimonio artístico despliega en la ciudad.

Son numerosos aquellos que a lo largo de los tiempos han cuestionado el alcance emocional que la Semana Santa de Lorca tiene para los lorquinos, por ello, se considera la realización de este proyecto un camino de acercamiento para todo aquel al que consiga despertar la más mínima curiosidad por entender, como bien apunta el título del proyecto, el delirio y pasión del lorquino en Semana Santa. El sentimiento por el escenario en que se convierte la ciudad de Lorca en Semana Santa, ha creado la necesidad en algunos de plasmar aquello que sienten, ven o piensan a lo largo de los tiempos. Gracias a ello, hemos podido conservar múltiples testimonios que han sido el apoyo principal de este proyecto.

Los periódicos y revistas de la época, extraídos del Archivo Municipal de Lorca, dejan datos concretos de cómo la Semana Santa de la ciudad ha ido evolucionando a lo largo de los años, de este modo hemos podido plasmar el desarrollo de la festividad con la mayor naturaleza posible. La Semana Santa de Lorca ha sido inspiradora desde su temprano origen para poetas como Salvador Rueda. El artista malagueño, deja en su libro *El clavel murciano* (1902), un soneto donde el punto de mira es el Viernes Santo en Lorca. En él trata de abrir sus sentimientos, explicando la grandiosidad que acontece en Lorca el día más importante de la Semana Santa.

A partir del siglo XXI han surgido una serie de escritos compilatorios que recoge el devenir histórico de esta celebración. Entre ellos hay que destacar el de Domingo Munuera Rico<sup>1</sup>, permite recorrer la historia que ha marcado la carrera<sup>2</sup>, pues escribe desde el germen de lo que se conocía como procesión, hasta lo que conlleva el nuevo modelo, que abarca el concepto de lo que hoy llamamos desfiles Bíblicos Pasionales. Este también escribe sobre la Semana Santa lorquina como movimiento social. Por otra parte, *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca* (2005), es uno de los libros que mejor ha

---

<sup>1</sup> *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*.

<sup>2</sup> Se denomina *carrera* a la Avenida por la que transcurre la procesión de la Semana Santa de Lorca. Esta cruza casi de un extremo al otro de la ciudad.

ayudado a describir el panorama general de la Semana Santa. Este fue publicado por Domingo Munuera, Manuel Muñoz Clares y Eduardo Sánchez Abadíe y en él se observa cómo cada autor aborda el progreso de las procesiones lorquinas desde un ángulo particular. En cuanto a la parte histórica, se tiene en cuenta el punto de vista de Munuera; Muñoz Clares aporta contenido en relación con los personajes de los grupos bíblicos y, finalmente, Sánchez Abadíe aporta su propio enfoque sobre el simbolismo, la puesta en escena y la vertiente artística de la procesión.

Dos de las joyas bibliográficas de la Semana Santa de Lorca se tratan del catálogo de la exposición *Arte en seda: La tradición del bordado lorquino* (organizada por la Fundación Santander Central Hispano en 2001) y el *Centenario de La Oración en el Huerto: Maravilla del bordado blanco*. En la primera de estas obras se presenta una muestra pionera que recopila algunos de los mejores trabajos de bordado que se han hecho con motivo de la Semana Santa de Lorca. Además, se habla de la trascendencia histórica de esta festividad y de figuras tan importantes en ella como el director artístico y las bordadoras.

La necesidad de plasmar los conocimientos que algunos integrantes de las principales cofradías tienen acerca de la Semana Santa de Lorca, ha dado como resultado, manuales a los que se ha recurrido, como es el caso de Gaspar López Ayala en su libro *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca* (2008), donde estudia en profundidad tipología bíblica a la que se recurre en el desfile. Y, por último, se debe hacer mención al libro sobre la fotografía del lorquino José Rodrigo: *José Rodrigo fotógrafo: Semana Santa en Lorca*, que recoge testimonios en imágenes a partir de 1837 y supone un documento crucial sobre los primeros trajes, complementos, ornamentaciones y atrezzo de nuestra Semana Santa.

### **I.3. Hipótesis y objetivos propuestos.**

La hipótesis desarrollada en este trabajo pasa por demostrar cómo la ciudad de Lorca consigue crear una Semana Santa singular y original respecto al resto de las celebraciones de este tipo que se realizan en España, incluso en el mundo. Para ello, se hace una fusión entre el espectáculo y el fin religioso, con un estudiado detallismo simbólico que aporta la razón de ser de esta festividad. Por otro lado, a través del estudio de la inspiración tipológica y el bordado lorquino, se pretende manifestar mediante la investigación de su legado, como la técnica artesana del bordado lorquino está a la altura de lo que hoy conocemos como alta costura.

Para razonar la propuesta enunciada se abordarán los siguientes objetivos:

- I. Investigar los orígenes de la Semana Santa en Lorca y su evolución hasta llegar a lo que hoy se conoce como Desfile Bíblico Pasional.
- II. Desarrollar y aplicar una metodología progresiva para establecer una base de conocimientos sólida que conduzca al logro de un objetivo personal.
- III. Estudiar la época Clásica del bordado lorquino, (de principios del siglo XX hasta la Guerra Civil en 1936) analizando algunas de las obras de bordado más reconocidas y que asentaron las bases de la técnica del bordado lorquino en sedas y oro.
- IV. Conocer la historia de la cultura y artesanía tradicionalmente lorquina, con motivo de entender el germen de lo que es para nosotros la belleza como lorquinos.

V. Indagar en el desarrollo de la parte artística de las cofradías principales a través de la figura del director artístico y la posterior comisión, con el fin de documentar el proceso creativo.

#### **I.4. Metodología y procedimientos seguidos.**

Con la finalidad de cumplir los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado, anteriormente propuestos, se seguirá una metodología que permita ir asentando progresivamente unas bases de conocimiento que culminen en un objetivo personal. Para conocer el origen y evolución del modelo de procesión de la Semana Santa lorquina, se llevará a cabo una investigación fundamentada en los recursos que encontramos de la época, como revistas, los programas de procesión publicados en diarios locales o las primeras fotografías que se conservan de los inicios<sup>3</sup>. De esta forma se conseguirá cumplir el primer objetivo propuesto.

Los diferentes manuales que se han encontrado en relación al bordado lorquino, permitirán obtener información sobre la época clásica del bordado en Lorca. Con ellos también podremos analizar las principales obras de este periodo, así como su inspiración tipológica y simbólica. Esto, facilitará la obtención del objetivo II, y, sobre todo, ayudará a entender con una mayor facilidad la historia de la cultura y artesanía, cumpliendo así el tercer objetivo.

Finalmente, otra labor desarrollada ha sido un estudio profundo en torno a la Semana Santa de Lorca, incluyendo no solo su puesta en escena, sino también a algunas de sus figuras más importantes como son el director artístico y las bordadoras.

---

<sup>3</sup> El diario *La Tarde de Lorca*, *Revista Estampa*, *Programas de procesión*

## CAPÍTULO II. SEMANA SANTA EN LORCA

### II.1. Concepto de Semana Santa en Lorca

La Semana Santa es la festividad cristiana anual que busca recordar y conmemorar el evento evangélico de la Pasión de Jesús. Este período se inicia con la entrada de Jesús en Jerusalén, que se conmemora en el Domingo de Ramos, y culmina en el Domingo de Resurrección. Durante estos días, se enfatiza la reflexión sobre los acontecimientos que llevaron a la crucifixión y muerte de Jesús, así como la celebración de su resurrección según la tradición cristiana. Entorno a esta festividad surgen destacadas manifestaciones artísticas en relación con la imaginería, pintura y bordado. La Semana Santa lorquina, respecto a otras celebraciones que se realizan en España, tiene unas peculiaridades que la hacen única. Desde el año 2007, fue declarada de Interés Turístico Internacional por la *Secretaría General de Turismo del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio*.

La Semana Santa lorquina representa de una forma novedosa la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Mediante la puesta en escena de los llamados Desfiles Bíblicos Pasionales, Lorca se transforma en un escenario que traslada a los espectadores, no solo a Jerusalén, sino a otros lugares bíblicos como Egipto o Babilonia. No obstante, más allá de cualquier creencia religiosa, los lorquinos viven su Semana Santa como si se tratase de un profundo sentimiento de identidad.

En Lorca, la estructura abierta de las procesiones desafía la convención de las representaciones tradicionales, incorporando elementos que amplían la narrativa más allá de los límites específicos de la Pasión relatada en el Nuevo Testamento. La narrativa dentro de los desfiles bíblicos pasionales se extrae de pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. A ello se debe, la explicación de los personajes y el entorno al que se recurre para la representación de estos desfiles. Esta apertura, permite una interpretación más expansiva de la teología cristiana, al incluir simbolismos y, por ejemplo, figuras apocalípticas que no están directamente relacionados con los eventos cronológicos de la pasión de Cristo, pero que enriquecen la experiencia visual de los participantes y espectadores.

La grandiosa presentación de las procesiones ha evolucionado con el tiempo debido a la competencia entre las dos cofradías que respaldan este modelo: los pasos Blanco y Azul. Aunque tienen raíces en las antiguas hermandades del siglo XVI, como las archicofradías del Rosario y de la Vera Cruz y Sangre de Cristo, estas dos cofradías, conocidas como blancos y azules, surgieron como entidades separadas en la década de 1850. Desde sus inicios, surgió una intensa rivalidad entre ellas, compitiendo por destacar en la procesión con una exhibición cada vez más ostentosa. Esta rivalidad se extendió a sus miembros y seguidores, dividiendo a Lorca durante la Semana Santa en dos comunidades claramente identificadas por un color, blanco o azul, y sus respectivas imágenes principales, la Virgen de la Amargura (Paso Blanco) o la Virgen de los Dolores (Paso Azul).

Además de estas dos cofradías, encontramos otras cuatro: los pasos Encarnado, Morado, Negro y la Archicofradía de Jesús Resucitado. Aunque participan en diversas procesiones, siguen un esquema más tradicional y no incluyen en su desfile a personajes bíblicos o históricos, a diferencia del cortejo de blancos y azules. Carros, carrozas y

caballos forman el atrezo que da vida al espectáculo. Tronos con imágenes, transportan al sentimiento religioso y espiritual, motivo de la Semana Santa. Trompetas y tambores componen la banda sonora que enriquece los sentidos en la carrera. Pero, si realmente hay un protagonista de las procesiones lorquinas y adquiere sentido en este Trabajo de Fin de Grado, ese es el bordado.

## II.2. Contexto histórico

El modelo procesional de La Semana Santa de Lorca no siempre funcionó como el que actualmente se conoce. Debido a una serie de hechos históricos que han ido transcurriendo a lo largo de los años y que han pasado por la ciudad, este ha ido evolucionando hasta alcanzar el patrón que vemos hoy en día. Principalmente, la Semana Santa de Lorca experimentó una transformación significativa a mediados del siglo XIX, distanciándose del modelo procesional tradicional arraigado en la estética y tradición barrocas. No obstante, a continuación, se remontarán siglos atrás con el fin de entender el origen de los desfiles bíblicos pasionales lorquinos. Este cambio radical puede entenderse mejor al explorar las etapas clave delineadas por el investigador Domingo Munuera Rico, desde el surgimiento de las primeras cofradías pasionarias en el siglo XVI hasta la evolución del modelo procesional en el siglo XIX<sup>4</sup>.

En el siglo XVI, (alrededor de la mitad de este período) se establecieron las tres primeras cofradías de Pasión en los principales conventos urbanos de Lorca: Nuestra Señora de la Soledad en el convento de mercedarios, y las de Nuestra Señora del Rosario y la Santa Vera Cruz y Sangre de Cristo en el convento de dominicos. Estas cofradías, después de un extenso proceso evolutivo, se consideran en la base que originó las actuales. Otras cofradías, como la de San Roque y San Sebastián y la Archicofradía de la Resurrección, también contribuyeron al programa procesional, destacando el dramatismo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Estas procesiones, eran puramente litúrgicas, similares a las que hoy en día podemos ver en el resto de España.

La entrada de los siglos XVII y XVIII, trajo consigo el impulso de las cofradías, experimentando en Lorca un crecimiento notorio, extendiéndose a la Semana Santa. Se crearon los primeros pasos de nazarenos, gracias a la actividad intensa que mostraron las cofradías participantes. Estas eran cofradías auxiliares que tenían como finalidad promover el culto en torno a la Pasión y muerte de Cristo<sup>5</sup>. Los pasos de nazarenos alcanzaron su época de mayor esplendor en el siglo XVIII, momento en el que las cofradías se empezaron a ennoblecer. Sin embargo, en último tercio de este mismo siglo, estas se vieron afectadas por una crisis, influenciada en parte por la política religiosa de Carlos III (1759-1788), que impuso prohibiciones a ciertos ritos y ejerció un mayor control sobre las actividades de las hermandades, al apoyar el pensamiento racionalista de los ilustrados.

El siglo XIX marcó un periodo de convulsiones en las relaciones entre la Iglesia y el Estado en España. Las desamortizaciones de 1835 tuvieron un impacto significativo en las cofradías pasionarias lorquinas, algunas de las cuales desaparecieron debido al cierre de monasterios y la venta de sus propiedades. Este contexto adverso contribuyó a una disminución significativa de la actividad de las cofradías en la Semana Santa de Lorca,

---

<sup>4</sup> Munuera 2005, p.15

<sup>5</sup> Ibidem, p.33

aunque la supervivencia de la cofradía del Rosario, actualmente conocida como Paso Blanco, destacó como una excepción en medio de la crisis generalizada.

No obstante, en la segunda mitad del siglo XIX, se refundaron los pasos de nazarenos y la Semana Santa de Lorca se configuró como una forma procesional nunca vista. Este singular modo de llevar a cabo una procesión estuvo marcado por la elección de un modelo de desfile que incorporaba figuras vivas representando pasajes alegóricos, bíblicos e históricos<sup>6</sup>. Este cambio, representó una ruptura deliberada con el modelo tradicional de procesión. La situación política, hizo que las cofradías se reinventasen, aspecto que fue esencial para la evolución de la Semana Santa, convirtiendo así a esta en una de las representaciones más espectaculares y originales de nuestro país.

### II.3. Origen de los Desfiles Bíblicos Pasionales

El origen de esta nueva forma de celebrar la Semana Santa en Lorca se sitúa en la década de 1850. Fue impulsado por el clero local y favorecido por la normalización de las relaciones entre la Iglesia y el Estado (1844-1868). De este modo, se reavivaron las procesiones y se fundaron o reactivaron algunos pasos de nazarenos. Este período de estabilidad, marcado por el Concordato de 1851, brindó a la Iglesia la oportunidad de recuperarse de las convulsiones experimentadas en la década de 1830<sup>7</sup>. En este contexto, la investigación se centrará en dos cofradías clave desde el principio, los pasos Blanco y Azul, cuyos nombres derivaban del color de las túnicas de sus nazarenos. La creación de estas dos organizaciones se remonta a 1852, cuando se solicitó formalmente la constitución de una sección de nazarenos blancos en la Archicofradía del Rosario, mientras que poco después surgió la sección de nazarenos azules vinculada a la Hermandad de Labradores<sup>8</sup>. Este cambio también trajo consigo la representación de pasajes bíblicos con figurantes vivos, ya que la disponibilidad de imágenes tradicionales se volvía compleja. Los grupos procesionales lorquinos empezaron a completar el ciclo de la pasión de manera más llamativa y a un menor costo a través de un desfile viviente.

A finales de la década de 1850 y principios de la siguiente, se incorporaron al desfile grupos basados en escenas del Antiguo Testamento que, influenciados por la exégesis bíblica, equiparó pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento para demostrar un mensaje unitario<sup>9</sup>. Este cambio se atribuye a la influencia de un eclesiástico con amplia formación teológica, posiblemente Vicente Munuera Mielles, párroco de la Iglesia de San Mateo en aquellos años.

En cuanto al desarrollo del nuevo modelo de procesión lorquino, Gaspar López Ayala<sup>10</sup> divide las etapas en un periodo embrionario (1855-1867) y otro posterior (1874-1894). En el primero, marcado por la necesidad de recomponer el ciclo de la pasión, se evidenció un carácter alegórico en los desfiles, representando personajes como José y Abraham como prefiguraciones de Cristo. La complejidad de esta alegoría sugiere la intervención de un eclesiástico con sólida formación teológica.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p.16

<sup>7</sup> Ibidem, p.75

<sup>8</sup> Ibidem, p.80

<sup>9</sup> Ibidem, p.82

<sup>10</sup> López 2008, p.103

El segundo periodo, estuvo políticamente influenciado por la Restauración borbónica y la proclamación de Alfonso XII en 1874 que pondría fin a la Primera República. Religiosamente, estuvo marcado por un aumento del fervor y culto, lo que llevó a las procesiones a enfocarse en la espectacularidad. Esto provocó una deriva hacia temas históricos y mitológicos, acentuada por la exaltación de la Biblia católica y el concepto milenarista de fin de siglo. La procesión lorquina evolucionó hacia la representación de pasajes que destacaban civilizaciones antiguas, como la egipcia, con grupos más suntuosos y un mayor énfasis en el bordado. A finales del siglo XIX y principios del XX, se introdujeron grupos de carácter apocalíptico, como La visión de San Juan y El triunfo del cristianismo, que contrastaban la cristiandad con los imperios paganos. La procesión, sin embargo, perdió gradualmente su sentido original, centrándose más en aspectos históricos y mitológicos, lo que generó preocupación por parte de algunos sectores locales que abogaban por mantener el elemento religioso en lugar del espectáculo y la ostentación.

A pesar de ello, este modelo cada vez fue cogiendo más forma y, también popularidad en el resto de España. Esto hizo que numerosos visitantes calmaran su inquietud por conocer la Semana Santa lorquina acudiendo a la ciudad en esta fecha. Tal fue el auge de los desfiles a inicios del siglo XX que se comenzaron a poner una especie de asientos en serie por todo el recorrido de la procesión para que aquellos que pudieran permitírselo, pudieran disfrutar del espectáculo. Actualmente, estos asientos, popularmente conocidos como palcos, son una esencia de la ciudad en Semana Santa (fig. 1).



Fig. 1. Primeros palcos de la Semana Santa de Lorca, 1911.

El reconocimiento que adquirió Lorca con sus procesiones y la afluencia de visitantes empezó a beneficiar económicamente a la ciudad. Esto conllevó al crecimiento de una burguesía que apostaba por la inversión en los elementos artísticos que conformaban las procesiones, con la finalidad de rentabilizar sus empresas dándose a conocer en el resto de España. Este fue uno de los motivos por los que se comenzó a invertir en cartelería de la época a partir del siglo XIX (fig. 2).



Fig. 2. Tornero Escriñá, Cartel diseñado por el pintor para promocionar la Semana Santa de Lorca, 1902.

#### II.4. Cofradías y grupos procesionarios

Las principales responsables de la Semana Santa de Lorca son las cofradías. Estas son seis, entorno a las que gira el espectáculo. A continuación, se mencionarán.

- Muy Ilustre Cabildo de Nuestra Señora la Virgen de la Amargura en la Real (Paso Blanco)
- Hermandad de Labradores (Paso Azul)
- Archicofradía del Santísimo Cristo de la Sangre (Paso Encarnado)
- Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón (Paso Morado)
- Hermandad de la Curia (Paso Negro)
- Archicofradía de Jesús Resucitado

Los días principales de procesión son Viernes de Dolores, Domingo de Ramos, y en especial, Jueves Santo y Viernes Santo, pues estos días, concretamente el Paso Blanco y el Paso Azul, muestran gran parte del contenido que compone sus cofradías y da la espectacularidad en la que rebotan los desfiles. El Paso Blanco y el Paso Azul son los principales protagonistas de estos desfiles bíblico pasionales. Ambas enfrentan en dos bandos a los propios espectadores, aspecto que señala la singularidad de la Semana Santa de Lorca. Cabe destacar que estos dos pasos son los únicos que representan pasajes bíblicos o personas del Antiguo y Nuevo Testamento. En el caso de las demás cofradías, estas se limitan a la representación de pasajes puramente bíblicos de la pasión Muerte y Resurrección mediante imagerie religiosa, bordado y acompañamiento musical.

Como se ha comentado anteriormente, la procesión de Viernes Santo es la que más importancia tiene para los pasos blanco y azul, pues estos lucen casi todo lo que la cofradía posee. Por ello, este análisis se centrará generalmente en este día.

Con la introducción del nuevo modelo de procesión que inaugura en Lorca los desfiles bíblicos pasionales, las cofradías blanca y azul desarrollaron los primeros esquemas de procesión que incluían escenas que representaban, como prefiguraciones de la pasión<sup>11</sup>, los episodios de la vida de Cristo que se encuentran en dos importantes compilaciones tipológicas de la Baja Edad Media: la *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationis*<sup>12</sup>.

Gracias al estudio realizado por Gaspar José López de Ayala en su libro *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*, hemos podido documentar la evolución de los grupos de procesión desde el 1855. En el caso del Paso Blanco, cofradía en la que centraremos este estudio, analizaremos su evolución hasta la última procesión de Viernes Santo que se ha realizado previa a nuestra investigación. Como bien apunta López de Ayala en su libro, el registro de los datos necesarios para constatar esta evolución se ha obtenido gracias a la documentación conservada por el Ayuntamiento de la ciudad como, por ejemplo, los escritos correspondientes a la organización de la procesión del Corpus de 1864, donde se señalaba la Sección de Nazarenos Blancos del Rosario y la Hermandad de Labradores de este mismo año. Este ha sido complementado por algunos manuscritos extraídos de imprentas locales, conocidas como Imprenta de Campoy o El obrero, e incluso por fragmentos de la revista-programa de la Semana Santa en Lorca. El ensayo sobre la Semana Santa de Lorca publicado en 1888 por Carlos María Barberán y Plá, dramaturgo y poeta lorquino, también contribuyó al análisis realizado por Gaspar José López de Ayala<sup>13</sup>.

En la tabla se muestra a continuación (tabla 1), podremos ver los grupos bíblicos que van apareciendo a lo largo de los dos primeros periodos de la historia de las procesiones, dando lugar al momento en el que se produce la pérdida del sentido original de la liturgia tradicional. Mediante la segunda tabla (tabla 2), se compararán los grupos que procesionaban en este paso en 1885 con los que han salido este último año 2024 en la procesión de Viernes Santo.

---

<sup>11</sup> Eventos, personajes o símbolos del Antiguo Testamento que anticipan o señalan hacia eventos, personajes o realidades del Nuevo Testamento en la teología cristiana, con la finalidad de establecer una conexión entre ambos Testamentos.

<sup>12</sup> López 2008, p.108

<sup>13</sup> Ibidem, p.102

Periodo Embrionario (1855 – 1867)
<b>CONTEXTO</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intención de reactivar las procesiones de Semana Santa por parte del clero local</li> <li>- Necesidad de componer un ciclo pasional completo.</li> <li>- Suplir mediante la tipología las carencias en imagería.</li> </ul>
<b>GRUPOS</b>
Paso Blanco
Entrada de Jesús en Jerusalén Exploradores que mandó Moisés a la tierra de Promisión Los hijos de Jacob en el acto de vender a su hermano de José El Triunfo de José David vencedor de Goliat en el acto de ser recibido por las doncellas de Jerusalén El Arca Santa de la Alianza Pilatos y su corte La reina de Saba en su visita a Salomón Josué con su ejército en el acto de presentarle los cinco reyes que venció Sansón con los filisteos Personajes agrupados: Samaritana, Jael, Judit y Gabriel

Periodo 1874 - 1894
<b>CONTEXTO</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Influencia del clero: exaltación de la Biblia católica.</li> <li>-Incorporación de temas apocalípticos por el contexto milenarista del final de siglo</li> <li>-Condicionamientos externos a la Semana Santa que buscan promover el espectáculo: deriva temática hacia el historicismo y la mitología.</li> </ul>
<b>GRUPOS</b>
Paso Blanco
Nabucodonosor y los tres jóvenes arrojados al horno. Salomón en la construcción del templo de Jerusalén. Sueños de San Juan. El sacrificio de la hija de Gephthé Los Macabeos Heliodoro

Grupo
Estandarte del Rosario (3 en fila)
Nazarenos del Rosario (8 nazarenos)
1ª Banderas
Banda de tambores y cornetas (37 aprox)
Infantería Romana completa - 17 romanos + Lanceros (12 + prima pilum)
Quintiga de Octavio (4 palafreneros)
Cuadriga de Teodosio (4 palafreneros)
Cuadriga de Licinio (4 palafreneros)
Cuadriga de Constantino (2 palafreneros)
Cuadriga de Valeria Maximina (4 palafreneros)
Siga de Magencio (4 palafreneros)
Caballería Romana (11 caballos)
Santa Elena: 10 estandartes delante - Santa Elena - 4 plumeros laterales - 4 horquillas - 2 trompetillas - 13 tambores
Caballería Imperial (5 caballos)
Fanfarría Romana
2ª Bandera
Biga del Rey David
Caballería de las Mujeres del Rey David (7 caballos)
Esclavas de la Reina de Saba
Corte de la Reina de Saba
Biga de Manelik
<b>Carroza de la Reina de Saba</b>
Caballería de la Reina de Saba (10 caballos)
3ª Bandera
Infantería judía
Corte a pie del Rey Salomón
Caballo del Respeto
Corte a pie del Rey Salomón
Biga del Rey Salomón
Plumeros del Rey Salomón
Caballería del Rey Salomón (4 caballos)
Betsabé
Heraldos (3 caballos)
Banda de música Asirio-Babilónica
<b>Carroza del Rey Nabuconosor</b>
Caballería de Esther y Asuero (8 caballos)
Infantería de Esther y Asuero
Bigas de Esther y Asuero
Plumeros de Esther y Asuero
Estandarte del San Juan
Nazarenos del San Juan
Trono del San Juan
Banda de tambores y cornetas romana
Caballería de la Visión de San Juan (10 caballos)
<b>Carroza de la Visión de San Juan</b>
Caballería de los 4 Jinetes del Apocalipsis
Estandarte de la Santa Faz
Nazarenos de la Verónica
Trono de la Verónica
Banda de música
Estandarte del Cristo del Rescate
Estandarte de la Oración en el Huerto
Estandarte de la Virgen de La Amargura
Nazarenos de los Misterios
Trono de la Virgen de La Amargura
Mayordomos de La Virgen
Agrupación Musical Virgen de la Amargura

Tabla 1. Grupos de procesión entre los años 1874 y 1894.

Tabla 2. Orden de procesión Viernes Santo 2024.

Como se puede ver, con el paso de los años, los grupos bíblicos de las procesiones de Lorca, han ido evolucionando. Unos se han ido renovando con el paso de los años debido a su deterioro u obsoleta técnica. Otros, sin embargo, se han sustituido por nuevos personajes o grupos, en ocasiones, conservando especificidades de antiguas.

En la comparativa de ambas tablas, se puede concluir que el deseo de explorar las inspiraciones que conducen hacia el Antiguo y Nuevo Testamento ha resultado en el crecimiento de los grupos que participan en procesiones en la actualidad. No obstante, todavía se conservan algunos de los iniciales, que se describen a continuación.

#### II.4.1. La Biga del rey David

Originalmente La Biga del rey David correspondía a un antiguo grupo que procesionaba en 1885, y que hacía referencia a la derrota de Goliat, si bien, no ha llegado hasta nuestros días ninguna imagen de dicho grupo. El grupo sigue representando el momento en el que David es recibido por el pueblo de Jerusalén. El manto con el que se da vida a este personaje hace destacar el Arca de la Alianza bordada en oro y las figuras en seda de Jacob y Moisés (fig. 3). Este detalle, rememora a los grupos de exploradores que mandó Moisés a la tierra de promisión, los Hijos de Jacob en el acto de vender a su hermano José y el Arca Santa de la Alianza.

En la actualidad, este grupo se presenta por David en una biga (carro tirado por dos caballos) seguida de sus esposas a caballo: Abigail, Micol y Ajinoam, Abital y Eglá, Maaká y Yaaguitt.



Fig. 3. Manto actual del Rey David en procesión.

#### II.4.2. La Reina de Saba

La Reina de Saba en su visita a Salomón ha sido uno de los grupos que la Semana Santa de Lorca mantiene desde sus orígenes (fig. 4). A pesar de haber utilizado puestas en escena diferentes, la reina de Saba se ha representado siempre en el mismo pasaje.



Fig. 4. Antigua reina de Saba del Paso Blanco, alrededor del 1867.



Fig. 5. Reina de Saba del Paso Blanco, 2024.

Actualmente, el grupo de La Reina de Saba, se enmarca en una gran carroza acompañada por sus esclavas, su corte a pie y caballería (formada por diez caballos), y una biga que es conducida por una persona que representa a Manelik, el hijo de la reina. Además de ser una de las imágenes más características del Paso Blanco, la reina de Saba porta uno de los atuendos más espectaculares y excéntricos de la Semana Santa de Lorca (fig. 5).

#### II.4.3. Nabucodonosor

Nabucodonosor en la actualidad se identifica con la Carroza del Rey Nabucodonosor o más conocido popularmente como Nabuco. Este grupo fue una de las grandes incorporaciones a partir del año 1882 (fig. 6).



Fig. 6. Rey Nabucodonosor, procesiones de 1882.



Fig. 7. Inspiración trajes de babilonios y asirios.

En sus inicios, este desfilaba a pie con vestimentas asirias, ya que el modelo en el que se basaron para idear su atuendo fue tomado del famoso libro de Federico Hottenroth, *Historia general del arte. Historia del traje: desde los tiempos primitivos hasta nuestros días* (1840 -1917) (fig. 7) <sup>14</sup>. A partir de 1917, Nabuco desfiló en una biga por primera vez, arropado por un gran manto diseñado por uno de los más conocidos directores artísticos y delineantes de la cofradía, Emilio Felices. Treinta años más tarde, este volvió a diseñar una nueva biga y un nuevo manto principalmente compuesto por elementos persas. No obstante, no fue hasta 1969 cuando Nabucodonosor pasó a ser portado en una carroza muy sencilla, obra de Santiago Cruz Pallares. En 1978 se estrenó una nueva carroza que intentaba emular de alguna manera los jardines colgantes de Babilonia <sup>15</sup>. En 2006, se estrenó la conservada actualmente carroza de Nabucodonosor de inspiración babilónica.

La gran carroza que lleva al rey de Babilonia consigue transportar al conjunto con una monumental reproducción de la Puerta de Ishtar, conservada aún en nuestros días en el Vorderasiatisches Museum de Berlín (fig. 8). Es de destacar que no sería hasta el 1981 cuando la carroza se organizaría en dos partes. En el frontal podemos ver al rey junto al profeta Daniel, a Aspenaz y a Ariej.

<sup>14</sup> Sánchez Abadie 2005, p.269

<sup>15</sup> Ibidem, p.270



Fig. 8. Carroza del Rey Nabucodonosor del Paso Blanco, 2024.

En la parte trasera, aparece un grupo con tres de los personajes más característicos de esta carroza: “Los Tres Niños arrojados al fuego”. Estos simbolizan a tres niños hebreos lanzados al fuego por negarse a adorar a una estatua de oro fabricada por Nabucodonosor (figs. 9 -10)<sup>16</sup>.



Fig. 9. Primera versión de “Los Tres Niños arrojados al fuego”, 1882.



Fig. 10. Versión actual de “Los Tres Niños arrojados al fuego”, 2024.

---

<sup>16</sup> López 2008, p.233

#### II.4.4. Grupo de Salomón

Salomón en la construcción del templo de Jerusalén fue estrenado entre 1885 y 1890<sup>17</sup>. Para entender y justificar la presencia de este personaje en las procesiones, más que analizarlo a él, el peso recae en analizar su obra, en este caso el Templo de Jerusalén (fig. 11).



Fig. 11. Detalle de la imagen central del manto de Salomón. Al fondo vemos el templo de Jerusalén.

Los antiguos procesionistas condujeron el significado de este grupo basándose en la idea de las prefiguraciones.

El templo es símbolo en el “Speculum” de la Virgen María, basándose en la idea de que aquel guardó en su interior el Arca de la Alianza de la misma manera que María llevó en su seno al Salvador. Así, en el capítulo correspondiente del libro podemos encontrar como prefiguración una recreación ideal del mismo Templo (junto a la “Puerta cerrada” de las letanías de la Virgen) acompañando al grabado del *Nacimiento de la Virgen*, tema procedente de los Apócrifos y *La leyenda Áurea*, que fueron dos de las fuentes utilizadas por el autor de “Speculum” para redactar los breves textos que acompañan a los grabados que lo componen<sup>18</sup>.

Uno de los elementos fundamentales de este grupo, dentro del conjunto general, pasó a ser “El Caballo del Respeto”, estrenado poco después que Salomón (fig. 12). El origen de esta figura surge de los versículos del primer capítulo de I Reyes de las Sagradas Escrituras.

Tomad con vosotros a los siervos de vuestro señor, y haced montar a mi hijo Salomón en mi mula y llevadlo a Gihón; y allí le ungirán el sacerdote Sadoc y el profeta Natán como rey sobre Israel, y tocaréis trompeta y diréis: ¡Viva el rey Salomón! Después subiréis vosotros detrás de él, y vendrá y se sentará en mi trono, y él reinará en mi lugar<sup>19</sup>.

Según Réau en su libro *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia*, en la Edad Media, Salomón montado en la mula de su padre el rey David en el momento en el que es aclamado por el pueblo de Jerusalén, simbolizaba una prefiguración de la entrada de Jesús en Jerusalén<sup>20</sup>. No obstante, el caballo del respeto en la Semana Santa de Lorca, es el único caballo que desfila sin jinete y sin montura (fig. 13). El caballo en la escena viene a representar el trono sobre el que el Rey Salomón se sentaría. El trono de Salomón

<sup>17</sup> Ibidem, p.238

<sup>18</sup> Ibidem, p.240

<sup>19</sup> I Re. 33-35

<sup>20</sup> Réau 1999, p.105

ha estado cargado de simbolismo en la tradición cristiana, aquel asiento vuelve a ser una prefiguración del riquísimo trono del señor Jesucristo, lo que da sentido a su presencia en este desfile.



Fig. 12. Estreno del “Caballo del Respeto”.



Fig. 13. Fotografía actual del “Caballo del Respeto”, 2024.

En la actualidad, el grupo de Salomón representa desde la corte a pie del rey Salomón hasta la caballería del rey Salomón pasando por el aún presente caballo del respeto, la corte a pie del rey Salomón, la biga del rey Salomón y los plumeros de este.

## II.4.5. La Visión de San Juan



Fig. 14. Ángeles de La Visión de San Juan, 1882.



Fig. 15. Carroza de La Visión de San Juan, 2024.

El tema de la visión del Apocalipsis es representado actualmente por el grupo procesional de La Visión de San Juan, el cual va acompañado de su correspondiente caballería y del grupo “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis” (figs. 16 - 17).

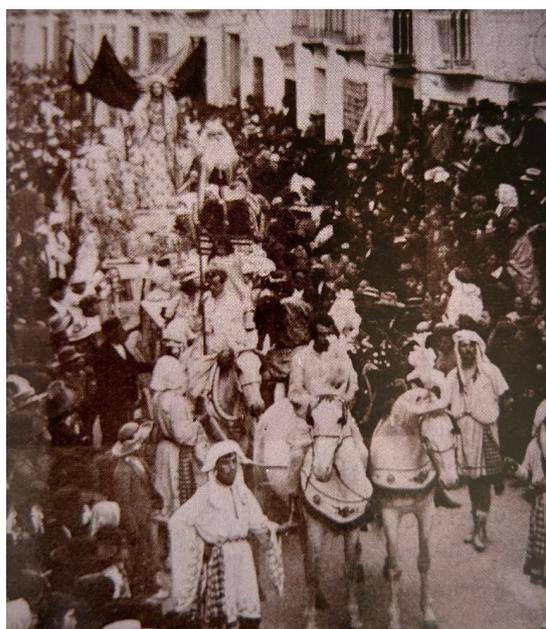


Fig. 16. Primeras imágenes de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”.

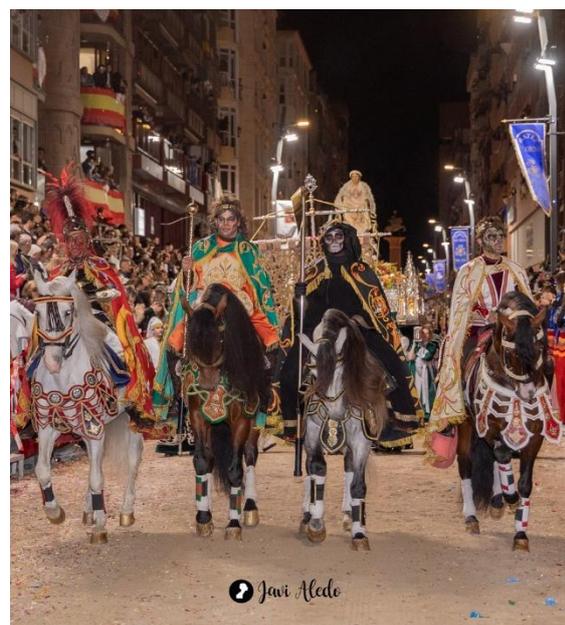


Fig. 17. Imagen actual de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”, 2024.

Antiguamente, este grupo estaba formado por el Trono Santo de Dios Vivo, delante del cual se mostraban “Los Veinticuatro Ancianos”, figuras medievales que reclaman la llegada del reino mesiánico y el Día del Juicio<sup>21</sup>. Así mismo, a partir de 1891,

<sup>21</sup> López 2008, p.287

el Paso Blanco iría integrando figuras como “La Herejía” o “El Juicio” dando así una nueva versión a este grupo<sup>22</sup>.

Según el estudio realizado por Gaspar José López de Ayala, la *Revista programa de las procesiones que han de celebrarse en Lorca en el presente año 1885*, da constancia de que la figura de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis” ya inundaba la carrera por entonces<sup>23</sup>. Estos escenifican varios pasajes del Apocalipsis, libro profético de carácter escatológico. Los jinetes encabezarán a las fuerzas del bien en la victoriosa lucha final contra el mal en la visión de San Juan Evangelista que tuvo en la isla de Patmos. Los Cuatro Jinetes, cuyos mantos actuales fueron estrenados en 1972, representan la muerte (manto negro), el hambre (manto verde con una balanza, signo de medida en tiempos de carencias) la guerra (manto rojo y espada) y la peste (manto blanco) (fig. 18).



Fig. 18. Detalle de los mantos de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p.305

<sup>23</sup> Ibidem, p.290

## CAPÍTULO III. EL BORDADO LORQUINO

Las procesiones lorquinas no son una auténtica y realista visión de los tiempos proféticos y de los de la venida del hombre-Dios a la tierra. Aspira a ser la idealización de aquella época en un plano artístico. El realismo seco, propio, trasplantado a nuestra época darían sólo muestra de pobreza y hasta de falsedad(...) Los personajes que desfilan en nuestras procesiones, los grandes y poderosos de aquella época, figuran metidas en el Antiguo y Nuevo Testamento, hay que presentarlas a través de un molde de arte, arte nuestro que se resume y materializa en esa maravilla del bordado en oro y sedas<sup>24</sup>.

### III.1. Técnica original y evolución

Definidos como la columna vertebral de las procesiones de Lorca, los bordados constituyen una parte totalmente esencial en la Semana Santa. Sin ellos, esta no podría ser entendida<sup>25</sup>. Los bordados recogen la mayor parte del patrimonio artístico y cultural de la ciudad que, como emblema de identidad, son reconocidos. Antes del fin del siglo XIX, exceptuando los casos concretos de alguna bandera o túnica de relevancia en la procesión, los bordados en oro o plata no eran algo común en la Semana Santa de Lorca. Esto en parte era debido al pensamiento ortodoxo del cura Munuera Mielles, que por entonces era el encargado de los planteamientos conceptuales de las procesiones y defendía la simplicidad en la ornamentación con el fin de dar relevancia a la presentación<sup>26</sup>. Los trajes que procesionaban por entonces, eran sencillos y elaborados con humildes telas. Las técnicas decorativas empleadas se originaban a partir de pasamanerías simples como flecos, borlas o brocados con dibujos florales que daban presencia sin necesidad de implicar grandes tiempos de trabajo.

Una vez desaparecido este personaje, alrededor del 1885, el enfrentamiento entre los pasos principales alimentó el ansía de alcanzar un estadio sublime ideando nuevos grupos que embellecían sus vestimentas con ricos ornamentos. Fue esa misma inquietud la que despertó a los primeros directores artísticos de las cofradías dando rienda suelta a su imaginación con el fin de crear la puesta en escena más bella y que acompañase al simbolismo de la Semana Santa. Es notorio que estos directores, se veían bastante apoyados por las obras ilustradas sobre la historia del traje que se difundieron en el siglo XIX<sup>27</sup>. Conforme iban creándose nuevos grupos bíblicos, los ornamentos eran más recurridos: pedrería o lentejuelas de diferentes tipos. El fin era representar el lujo de las antiguas civilizaciones con gran esmero. Los bordados de oro y plata pasaron de hacerse exclusivamente en los alrededores de los tejidos a convertirse en gran aliciente de superación entre pasos.

La rivalidad entre estos, unida al sustento económico de la burguesía de la época, enriquecieron cada vez más las procesiones, haciendo del bordado el protagonista de los desfiles y un gran símbolo de diferenciación con respecto a las demás Semanas Santas que se realizaban en el panorama nacional. Gracias a la recopilación de imágenes del gran fotógrafo lorquino José Rodrigo, nacido en 1870, podemos observar como en los últimos 20 años del siglo XIX, el bordado en oro empieza a cobrar gran importancia, si bien no

<sup>24</sup> Gimeno Castellar, J.,2003. Citado en Sánchez Abadía, 2005, p. 236

<sup>25</sup> Sánchez Abadía 2005, p. 237

<sup>26</sup> Ibidem, p.240

<sup>27</sup> Ibidem, p.241

se popularizó hasta principios del siglo XX. Fue entonces cuando la técnica del bordado en seda iría incorporándose de forma gradual; tal y como estudió Sánchez Abadíe:

Combinado con la plata y el oro, irá apareciendo la seda en los rellenos de hojas, flores, animales y figurillas humanas. También solían bordarse en seda cabezas de personajes, generalmente de sobrios perfiles, de colores lisos y mediano tamaño, que evocaban las antiguas civilizaciones egipcia, asiria o babilónica<sup>28</sup>.

Aunque el uso de la seda no se popularizó hasta principios del siglo XX, este material permitía combinaciones de color que derivaban en el bordado de imágenes cada vez más realistas. Además, se irá rebajando de forma significativa la labor de oro en realce, conservándose esta sobre todo en trajes de mayordomos y nazarenos principalmente. La incorporación de la seda en la ornamentación supondrá un antes y un después en lo que serían los bordados en la Semana Santa de Lorca, pues a partir de este momento, las cofradías empezaron a crear y renovar nuevos grupos con un incalculable valor artístico.

### **III.2. Época dorada del bordado lorquino**

El periodo conocido como época clásica o época dorada del bordado lorquino, abarca desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil española (1936 - 39). Tras un primer momento donde la riqueza en el traje y manto destinado a la procesión se aportaba principalmente mediante pasamanerías, en el siglo XIX la plata y el oro empezaron a aplicarse de forma primeriza en las insignias de los pasos y los vestidos que los personajes integraban en el cortejo<sup>29</sup>. A partir de este siglo, la Semana Santa lorquina surge como desfile bíblico pasional mediante las representaciones vivientes de los grupos bíblicos del Antiguo y Nuevo testamento.

Este periodo no podría entenderse sin la figura del director artístico, pues en esta época se empezaría a desarrollar el bordado lorquino, del cual esta figura era el principal encargado. Entre ellos podríamos destacar nombres como los de Antonio Felices López, su hijo Emilio Felices Barnés, José Cánovas Hernández, Luis Tornero Escriñá y Francisco Cayuela Sánchez. En especial, resaltan los nombres de Emilio Felices (Paso Blanco) y Francisco Cayuela (Paso Azul). Estos serán los artistas que marcarán los conceptos clave y modelos estéticos que caracterizarán al bordado lorquino<sup>30</sup>. Así mismo, los bordados dedicados a los nuevos grupos bíblicos y a las imágenes titulares de ambas cofradías, se convertirían en el gran modelo de estudio de este periodo clásico del bordado lorquino. Además, la procesión experimenta importantes cambios con la consolidación en el cortejo de grupos basados en el Apocalipsis, por parte tanto de blancos (La Visión de San Juan) como de azules (El Triunfo del Cristianismo), con personajes tomados no ya de la Biblia, sino de la historia y la mitología de las civilizaciones paganas.

La creciente vitalidad de las procesiones de Semana Santa, unida a la tradición del bordado popular que había hecho pervivir la mujer lorquina, haría que esta labor artesanal viviera, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, una cierta etapa de esplendor que se acentuó en las primeras décadas del XX (figs. 19 - 20 - 21).

---

<sup>28</sup> Ibidem, p.244

<sup>29</sup> Ibidem, p.238

<sup>30</sup> Ibidem, p.249



Fig. 19. Taller doméstico de los azules situado en la casa particular de doña Luz Montegrifo, 1920-1930.

De este modo, la fastuosidad en las procesiones fue acentuándose cada vez más. Tal y como apuntan los testimonios de las revistas y diarios de la época, esto se debe, en gran porcentaje, al espíritu de rivalidad que las cofradías titulares (Paso Blanco y Azul) cultivaban durante los 365 días del año como si de un ganador se tuviese que escoger durante la semana más importante del año para los lorquinos. Esto fue permitiendo la evolución de la indumentaria y el atrezo con el que se realizaban esas representaciones. El uso de sedas y terciopelos bordados con pedrería y lentejuelas se popularizó entre las dos cofradías dando lugar a una gran riqueza de formas y texturas (obtenidas mediante hilos metálicos en realce) que se mantenía en secreto para no dar ni la más mínima pincelada hasta el día de su estreno. El hilo de seda, hasta el momento, se había mantenido en segundo plano siendo un mero complemento de color. No obstante, a partir de los primeros años del siglo XX, esta se empieza a usar en cantidad, y con ella, el color empezará a cobrar importancia. Con el empleo de la seda se empezará a cultivar el bordado con seda matizada y la técnica por excelencia de bordado lorquino, el punto corto. Al respecto, Sánchez Abadía señala lo siguiente:

Este cambio fundamental en la técnica del bordado se hará patente con la realización de obras bordadas completamente en sedas con representaciones de carácter figurativo, bien imágenes aisladas o escenas historiadadas, que rebasarán los estrechos límites de los dibujos decorativos que se hacían hasta entonces para crear composiciones más vistosas y de mayor empaque desde el punto de vista artístico<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Sánchez Abadía 2005, p. 249



Fig. 20. Bordadoras del Paso Blanco realizando una copia del antiguo manto de la Virgen de la Amargura.



Fig. 21. Proceso de bordado de los mantos de la caballería de Las Sibilas.

La ornamentación y los motivos decorativos bordados a mano vestían la carrera de una gran belleza que se unía al espectáculo de caballo, carros y carrozas, cada vez más elaborado. Como puede verse, el elemento clave que dio el gran sello de identidad a la Semana Santa lorquina, fue el bordado en seda. Además, en esta época surgen algunos de los grandes bordados que analizaremos a continuación.

### III.2.1. Obras destacadas de este periodo

Como ya se ha comentado, las obras del periodo clásico del bordado lorquino acontecido entre finales del siglo XIX y principios del XX, marcaron un antes y un después en la Semana Santa lorquina. Entre ellas podemos destacar las siguientes:

- Conjunto de piezas para la Virgen de los Dolores
- Conjunto de piezas para la Virgen de la Amargura
- Estandarte de La Oración en el Huerto
- Manto de Salomón
- Capeta del esclavo de la Reina Balkis

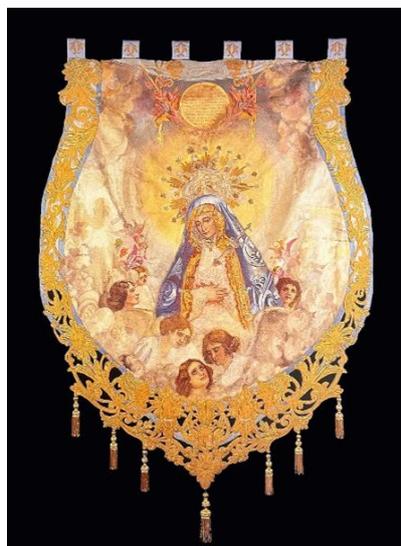
#### III.2.1.1. Conjunto de piezas para la Virgen de los Dolores

Esta colección fue dirigida por Francisco Cayuela, artista, ilustrador y director artístico del Paso Azul desde inicios del siglo XX hasta el día de su muerte en 1933. Francisco Cayuela fue uno de los personajes más importantes en la consolidación de lo que hoy conocemos como bordado lorquino. Este otorgó un papel preponderante a la seda matizada en el bordado, acompañada del oro y la plata, que empezaría a ocupar un segundo lugar. Esto fue uno de los hechos más importantes para el desarrollo del bordado lorquino. No obstante, donde Cayuela pudo alcanzar el preciosismo en esta primeriza técnica, fue en el conjunto de la Virgen de los Dolores, iniciado en 1904.



Fig. 22. Manto azul de la Virgen de los Dolores, 1904.

Fig. 23. Estandarte del Reflejo de la Virgen de los Dolores, 1940.



El Manto azul de la Virgen de los Dolores (fig. 22) representa una alegoría a la pasión de Cristo, con motivos que hacen referencia directa a esta como son los atributos pasionarios. Por otra parte, hay que señalar la exaltación de la cruz (que simboliza tanto la muerte como la resurrección de Cristo) en la escena central, con toda la simbología que encierran elementos como la paloma blanca (el Espíritu Santo), la rosa roja con espinas (la sangre de Cristo) u otras flores como la pasionaria (de nuevo una referencia al martirio de Jesús). En el medallón central se muestra a un Cristo agotado mostrando las marcas de su pasión.

Dentro de este conjunto, encontramos el estandarte de El reflejo, adaptado como estandarte desde 1940 para el conjunto de la Virgen de los Dolores (fig. 23).

Este representará la antigua imagen de la Virgen de los Dolores, tallada por Ma-

nuel Martínez y destruida en la Guerra Civil. En cuanto a disposición, en forma semicircular, los ángeles rodean a la virgen. Una de las mayores peculiaridades de este bordado son las caras de los ángeles. Estas se tratan de las mismas caras de las bordadoras que trabajaron este manto en 1914<sup>32</sup>.

### III.2.1.2. Conjunto de piezas para la Virgen de la Amargura

El ajuar de la Virgen de la Amargura está compuesto por un manto y un palio. El manto, supervisado por José Cánovas Hernández y, principalmente, por Emilio Felices Barnés durante los primeros años del siglo XX (1915 - 1928), es una obra que destaca por su meticuloso diseño y ejecución (fig. 24). Felices, con su visión innovadora, no solo ideó el concepto del manto, sino que también introdujo una técnica novedosa, el punto corto o punto español Felices, que marcaría un hito en la renovación del bordado lorquino en la época clásica.



Fig. 24. Manto de la Virgen de la Amargura, 1928.

El manto, un amplio lienzo bordado en sedas matizadas, es una verdadera obra de arte que narra el Santo Entierro, tomando como referencia la pintura de Antonio Diseri (1821 – 1891), *Il trasporto de Cristo al sepolcro*. Este relato se complementa con la presencia de figuras como José de Arimatea, Nicodemo, San Juan, la Virgen, la Magdalena y dos Marías, quienes llevan a Cristo envuelto en el sudario. Este aspecto del manto fue minuciosamente desarrollado por José Cánovas, quien trabajó en armonía con la visión de Felices.

En cada detalle del manto se aprecia la maestría de las bordadoras lorquinas. En la parte inferior, un ángel sostiene la custodia con el Sacramento de la Eucaristía, repro-

---

<sup>32</sup> Ibidem, p.252

duciendo con fidelidad el cuadro *El ángel de la eucaristía* (1769) de Giambattista Tiepolo. En lo alto, un querubín bajo un sol radiante simboliza iconográficamente a Dios Padre, agregando una dimensión celestial a la composición. Además, el bordado en oro que adorna las cenefas con motivos de filiación gótica realza la majestuosidad del conjunto, evidenciando el cuidado de la técnica<sup>33</sup>.



Fig. 25. Palio del trono de la Virgen de la Amargura, 1943.

El manto es solo una parte del esplendoroso conjunto que engalana el trono de la Virgen de la Amargura. El palio, otra obra maestra dirigida y diseñada por Emilio Felices en 1911 para el Paso Blanco, complementa perfectamente la majestuosidad del manto (fig. 25). Esta obra está compuesta por cuatro paños bordados en escenas, elaboradas con seda principalmente, que representan la pasión de Cristo, contribuyendo así al planteamiento iconográfico del entorno de la imagen de la Virgen de la Amargura. Los paños están enmarcados por una orla de motivos vegetales en canutillo de oro. La disposición de las escenas, así como los detalles ornamentales, reflejan claramente la influencia del arte gótico, que se extiende a todo el conjunto del trono, construido en madera con elementos afines a esta estética. Cada paño presenta dos escenas bordadas en sedas, complementadas por añadidos laterales con motivos vegetales calados en canutillo de oro. Estos añadidos fueron realizados para adaptar el palio al trono de 1943<sup>34</sup>.

Felices se basó en varias obras de arte para componer el conjunto del bordado. Para la representación de las figuras de Jesús, Judas y San Pedro, toma los personajes de la obra de Adolf Schmitz (*Judas y Cristo*). Los medallones se recogen también de una obra del artista Guido Reni (*Cristo coronado de espinas*).

<sup>33</sup> Ibidem, p.130

<sup>34</sup> Ibidem, p.132



Fig. 26. Paso Blanco, Detalle del Palio del trono de la Virgen de la Amargura, 1943.

En relación a los bordados que aparecen en los paños en sí, se puede encontrar su origen en las siguientes obras: *Santa Isabel y el milagro de las rosas* (Louise Max Ehrler, s. XIX), *Las santas mujeres en el sepulcro* (William Bouguereau, 1890), *Jesús camino del Calvario* (Pierre Mignard, 1684), *Resurrección de la hija de Jairo* (Heinrich Rauchinger, s. XIX), y *Gólgota* (Mihály Munkácsy, 1883) (fig. 26). Mediante la adaptación de estas obras al bordado, se consigue evidenciar cómo el bordado lorquino muestra una atención meticulosa a los detalles y una habilidad artística excepcional<sup>35</sup>. Finalmente, el palio de la Virgen de la Amargura, realizado bajo la dirección de José Cánovas, fue terminado en 1928 con el estreno del manto de la Virgen. El dominio de la técnica de bordado puede apreciarse en la amplia gama de colores que otorgan las sedas, además, cabe señalar que el nivel de detalle que se alcanzó con bordados como este incentivó aún más la devoción por las imágenes marianas.

---

<sup>35</sup> Ibidem, p.133

### III.2.1.3. Estandarte de La Oración en el Huerto



Fig. 27. Estandarte de La Oración en el Huerto también conocido como Paño de las Flores, 1918.

Este paño, inicialmente estaba planteado como techo del palio de la Virgen de la Amargura, fue más tarde, tras terminar este después que el palio, cuando se decidió transformarlo en un estandarte que representase uno de los tronos de la cofradía, en este caso el trono de La Oración en el Huerto. Este fue dirigido por Emilio Felices y se terminó en 1918 (fig. 27).

El estandarte destaca por una gran escena bordada en seda que representa a Cristo en oración en el Monte de los Olivos. Alrededor de esta escena central, se despliega una exquisita orla de flores, incluyendo rosas, claveles, margaritas, pasionarias, girasoles, geranios y azucenas, lo que le ha valido el nombre popular de paño de las Flores. En la parte inferior del estandarte, sobre un fondo de seda blanca, se aprecian diversos motivos vegetales bordados en oro, que también se extienden por los laterales y la parte superior del paño. Estos detalles en oro, junto con la escena bordada en seda en el reverso (una Dolorosa en oración), fueron supervisados por José Cánovas tras la transformación del bordado en un estandarte.

El conjunto de La Oración en el Huerto, uno de los cinco Misterios Dolorosos del Rosario, se integra en la iconografía pasionaria que caracteriza al trono de la Virgen de la Amargura. Este episodio, junto con otros bordados como el del palio o el manto de la imagen, contribuye a la riqueza visual y simbólica de la representación. Es notable cómo en el bordado se evidencia la preferencia de los directores artísticos por la pintura del siglo XIX, pues la escena central se inspira en un cuadro de Heinrich Hofmann titulado *Cristo en Getsemaní*.

Por otro lado, en la parte trasera del estandarte, se encuentra bordado en sedas el busto de la Dolorosa en oración, basado en una obra de Tiziano conservada en el Museo del Prado<sup>36</sup>. Este detalle añade profundidad y complejidad al estandarte, conectando

<sup>36</sup> Ibidem, p.128

visualmente la devoción y el arte. En conjunto, este bordado trasciende los límites de la belleza establecidos hasta el momento, convirtiéndose en una obra de arte verdaderamente sublime.

#### III.2.1.4. Manto de Salomón

A finales del siglo XIX, durante las procesiones del Paso Blanco, se incorporó una representación del rey Salomón, sucesor del renombrado David, como un tributo al momento histórico de la inauguración del Templo de Jerusalén, que se le atribuye. En 1932, el manto de esta representación fue revitalizado bajo la dirección artística de Emilio Felices Barnés (fig. 28). Este fue diseñado para ser lucido desde un carro.



Fig. 28. Manto de Salomón, 1932.

El manto, de dimensiones monumentales, destaca por un gran medallón central que muestra al rey Salomón en su carroza. La orla del manto, formada por motivos clásicos y geométricos, es particularmente notable, ya que presenta diecinueve figuras dispuestas como una procesión real, cada una ricamente vestida y bordada en seda con una variedad de ropajes de la época. Desde la parte superior del manto cuelga una estola con motivos vegetales en oro y una escultura de estilo persa sobre raso verde. Una de las particularidades del mismo, es que el manto que lleva Salomón en el propio bordado, es el mismo que lleva durante la procesión. Al fondo, se contempla el Templo de Jerusalén, lo que añade un significado simbólico al conjunto. Este juego visual, se considera bastante novedoso, ya que ofrece una visión realista de lo que un espectador podría haber presenciado durante el desfile del rey Salomón, con su carroza y auriga vestidos con el imponente manto negro. Tanto la figura de la carroza como los personajes de la orla están inspirados en la obra *Historia del traje* de Friedrich Hottenroth (1917)<sup>37</sup>. Hoy en día, el manto de Salomón utilizado en la procesión es el diseño original, aunque se han realizado algunas modificaciones en los personajes que componen la orla.

---

<sup>37</sup> Ibidem, p.122

### III.2.1.5. Capeta del esclavo de la reina Balkis

Es uno de los bordados más característicos de la Semana Santa lorquina, más conocido como La Capeta del Negro (fig. 29). El medallón central, se encuentra bordado en terciopelo negro y se muestra ornamentado con motivos vegetales en sedas de colores. Entre otros aciertos de este bordado, destaca la policromía concreta y bien escogida que traslada los detalles de la fotografía original en blanco y negro<sup>38</sup>.



Fig. 29. Capeta del esclavo de la reina Balkis, 1940.



Fig. 30. Portada de la revista *Estampa* de 1935 con el rostro que se plasma en la Capeta del negro.

Bajo la dirección del mismo Emilio Felices, este bordado corresponde al auténtico rostro de un esclavo de la guerra italo-abisinia<sup>39</sup>. La imagen fue recuperada de la portada de la revista *Estampa* de 1935 (fig. 30). Ya que este bordado se llevó a cabo en plena Guerra Civil, su estreno se produjo en los años 40.

El minucioso detalle, se ve reflejado en la desgarradora mirada del prisionero, las arrugas de su entrecejo y frente, las desgastadas facciones y la boca entreabierta que dejan casi transparente el dolor y sufrimiento que este está viviendo en su propia piel. Popularmente, la Capeta del Negro, se considera uno de los bordados lorquinos que mejor consiguen traspasar a través de la expresión<sup>40</sup>.

### III.3. Inspiración y prefiguraciones

La Semana Santa de Lorca destaca por su carácter singular que radica en la fusión de elementos religiosos y profanos a través desfiles que combinan la devoción cristiana con escenas históricas y mitológicas clásicas. Partiendo de esta base, la inspiración principal de los desfiles bíblicos pasionales nace de las diferentes interpretaciones del Antiguo y Nuevo Testamento. Para ello, el medio de transmisión de los valores espirituales en épocas primitivas se trataba de las prefiguraciones.

Las prefiguraciones son símbolos o eventos que anticipan o representan de algún modo un acontecimiento futuro, especialmente en el ámbito religioso. En la Semana Santa de Lorca, estas prefiguraciones se manifiestan a través de representaciones dramáticas de

<sup>38</sup> Ibidem, p.148

<sup>39</sup> Ibidem, p. 258

<sup>40</sup> Ibidem, p.259

pasajes bíblicos que simbolizan la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Por ejemplo, la historia del sacrificio de Isaac por Abraham se ve como una prefiguración del sacrificio de Jesucristo en la cruz. Otro ejemplo es la historia del Éxodo, con la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud en Egipto, que se interpreta como una prefiguración de la liberación espiritual que Jesucristo ofrece a la humanidad mediante su sacrificio. De tal modo, podemos destacar como las prefiguraciones “son la línea argumental que asegura la continuidad de la fe al pasar de un Testamento a otro”<sup>41</sup>.

Como se ha comentado, con la incorporación del nuevo modelo de procesión en Lorca que introduce los desfiles bíblicos pasionales, las cofradías blanca y azul diseñaron los primeros formatos de procesión que incluían escenas representativas de la vida de Cristo, funcionando como prefiguraciones de la pasión. Según la conclusión de resultados de Gaspar López de Ayala, el grupo que abría el desfile era el de José siendo vencido por sus hermanos, historia contada en el capítulo 37 del Génesis<sup>42</sup>. El rechazo que sintió José por sus hermanos es un ejemplo más de una prefiguración en el contexto de la Semana Santa lorquina que simboliza el rechazo del mensaje de Jesús entre sus hermanos judíos. Estas incorporaciones se añaden a las representaciones de la Semana Santa de Lorca con el fin de ampliar el entendimiento del significado espiritual y simbólico de los acontecimientos que se están celebrando, facilitando así a los fieles la conexión entre los relatos del Antiguo Testamento y la vida y enseñanzas de Jesucristo. Estos episodios se basan en dos importantes compilaciones tipológicas de la Baja Edad Media: la *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationis*<sup>43</sup>. Este tipo de manuscritos narraban a través de imágenes las santas escrituras, de modo que la población analfabeta pudiese llegar a recibir estos conocimientos.

A continuación, se hará una descripción de las inspiraciones originadas específicamente del manual de la *Biblia Pauperum* partiendo como base de algunos de los grupos y personajes del Paso Blanco comentados en el apartado “Grupos procesionarios”. Un claro ejemplo de la influencia que ejerció la *Biblia Pauperum* en la creación de personajes para la Semana Santa de Lorca es el grupo de La Biga de David. En el primer libro de Samuel, capítulo 17 del Antiguo Testamento, se cuenta la historia del enfrentamiento entre David, un joven pastor, y Goliat, un gigante guerrero filisteo<sup>44</sup>. En esta, finalmente David vence a Goliat contra todo pronóstico, pues este solo contaba con una honda y cinco piedras. Tras este suceso, David regresa a Israel con la cabeza de Goliat, donde es recibido por las doncellas de Jerusalén como solía hacerse tradicionalmente con los vencedores. Esta misma imagen es la que se encuentra ilustrada en la *Biblia Pauperum* (fig. 31).

---

<sup>41</sup> López 2008, p.32

<sup>42</sup> Ibidem, p. 130

<sup>43</sup> Ibidem, p.108

<sup>44</sup> *La Biblia, 1 Samuel 17*

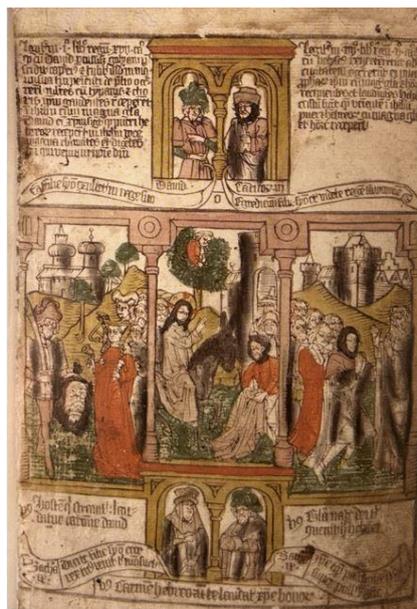


Fig. 31. Ilustración de la *Biblia Pauperum*, Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén. A su izquierda, la prefiguración de David recibido por las doncellas de Jerusalén.

La escena se propone como una prefiguración de la entrada de Jesús en Jerusalén, narrada ya en el Nuevo Testamento. De este modo, siguiendo a López Ayala:

El Paso Blanco recuperó en 1975 el personaje del rey David, dentro de "Las Tribus de Israel". Su iconografía y puesta en escena actual se estrenó en 1988, basándose su explicación, por un lado, en la trascendencia que su figura tuvo en la historia de Israel, y, sobre todo, coincidiendo con el sentido original de las procesiones en el carácter mesiánico del personaje, que había llevado a los exégetas bíblicos a reconocer en él un "typo" o "figura" de Cristo<sup>45</sup>.

Este motivo en concreto, es aquel que justifica y del que nacen las raíces, de la aparición de este personaje en la Semana Santa de Lorca<sup>46</sup>. Así mismo, ocurre con el personaje de la Reina de Saba. Desde sus orígenes, la reina de Saba se ha representado en procesión en el momento de su visita a Salomón. En realidad, este hecho fue el que dio nombre al grupo en inicio, La reina de Saba en su visita a Salomón. Esta visita es una de las escenas que se representan en la *Biblia Pauperum* para anticipar el momento de la Epifanía exactamente en el momento en el que los Reyes Magos de Oriente acuden al nacimiento del niño Jesús y le ofrecen regalos del mismo modo que hizo la reina de Saba con Salomón (fig. 32)<sup>47</sup>. Otro aspecto importante que destacar y que reafirma la presencia de la figura de la reina de Saba en la carrera según López es:

El hecho de que los Magos sean extranjeros y además de otra religión (ni judíos ni cristianos) es muy importante ya que sugiere un carácter de universalidad de la Redención. En esas mismas circunstancias se encontraba la propia reina de Saba cuando siendo una extranjera rindió pleitesía a Salomón<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> López 2008, p. 143

<sup>46</sup> Ibidem, p.138

<sup>47</sup> Ibidem, p. 156

<sup>48</sup> Ibidem, p. 159



Fig. 32. Ilustración de la *Biblia Pauperum*, En el centro una representación de la Epifanía; a la derecha la visita de la reina de Saba a Salomón.

Por otro lado, es importante mencionar otra de las inspiraciones que sirvió y sirve hoy de influencia en la escenografía y atrezzo de las procesiones; pues a finales del siglo XIX, la procesión se adentra en un mundo onírico guiándose por referencias extraídas del mundo de la ópera con ejemplos tan significativos como *Nabucco* (1842) o *Aida* (1871) de Giuseppe Verdi (fig. 33). Obras como estas fueron dadas a conocer por revistas culturales a las que la ciudad de Lorca, ya empezaba a tener acceso <sup>49</sup>. De este modo, se puede explicar la teatral y ostentosa puesta en escena de los desfiles bíblicos pasionales (fig. 34).

Estas dos óperas emblemáticas del compositor italiano Giuseppe Verdi, son conocidas por sus impresionantes escenarios y su grandiosidad visual. Su estreno en el siglo XIX coincidió con el incipiente modelo de procesión que se estaba forjando en Lorca, por lo que, el movimiento estético que provocaron estas óperas, influyó en gran medida la escenografía de las procesiones con características como la magnificencia y el dramatismo. En concreto podríamos destacar la influencia de *Nabucco* en la carroza del grupo con el mismo nombre, Nabucodonosor. De este modo, la relación entre la Semana Santa de Lorca y las óperas *Nabucco* y *Aida* se manifiesta en la adaptación de elementos estéticos y narrativos de estas obras al contexto de las procesiones religiosas, enriqueciendo la experiencia de la cantidad de visitantes que a lo largo de la historia ha acogido la ciudad.

<sup>49</sup> Sánchez Abadía 2005, p. 242



Fig. 33. Boceto del primer vestuario para la ópera de *Nabucco*.



Fig. 34. Imagen actual de la representación de la ópera *Nabucco*.

Por último, acabando de comentar las fuentes de inspiración de la Semana Santa lorquina y siguiendo a Ros, la influencia que ejerció el ilustrador francés Gustavo Doré en las iconografías, formas y modelos reproducidos por las cofradías blanca y azul de la Semana Santa de Lorca forma parte de otra de las motivaciones esenciales a niveles creativos para entender los desfiles bíblicos pasionales. Doré ha sido reconocido a lo largo de los tiempos por sus ilustraciones en obras como la Biblia, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (fig. 35) y *El Paraíso Perdido* de John Milton. Estas, entre otras, han dejado huella en la representación visual de escenas religiosas y mitológicas. Además, sus ilustraciones publicadas en 1882 por Montaner y Simón, incluyen una amplia gama de elementos culturales y estilísticos de diversas épocas y civilizaciones, desde egipcios y romanos hasta griegos, babilonios y asirios. Así mismo, esto proporcionó una valiosa fuente documental para las cofradías blanca y azul y sus primeros directores artísticos en una búsqueda de fidelidad histórica en la escenificación, vestimenta y accesorios de los grupos de los desfiles bíblicos pasionales. Este aspecto enriqueció la puesta en escena de las procesiones lorquinas. Cabe destacar que este libro se encontraba anteriormente ubicado en el casino de Lorca, lo que facilitó aún más su preservación y acceso al público interesado en su contenido histórico y cultural, en este caso, los directores artísticos<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Ros 2001, p. 68

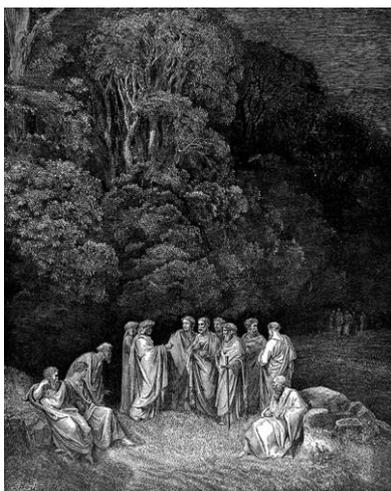


Fig. 35. Grabado de la *Divina Comedia* representando a Los poetas, Homero, Horacio, Ovidio, Lucano, acogiendo a Virgilio y a Dante. Inspiración en las vestimentas que evocan claramente la cultura grecorromana.

#### **III.4. Comisión artística y proceso de creación: del diseño a la bordadura**

Antiguamente, el intelecto de las cofradías era el director artístico. Estos individuos, generalmente aficionados con dotes para el dibujo y la pintura, se encargaban de realizar las composiciones que luego se convertían en preciosistas bordados. Además, durante el proceso de bordado, el director artístico dirigía a las costureras, decidiendo qué hilos emplear. Por ejemplo, en el caso del hilo de oro, decidía si debía ser mate, brillante o briscado, y para los hilos de seda, seleccionaba la paleta de colores para conseguir volúmenes con gran detalle y coherencia en la obra. Los directores artísticos también realizaban un estudio exhaustivo que permitiese diseñar una combinación armónica de telas, colores, adornos o joyas (en el caso de grupos de alta jerarquía), que capturara la atención del espectador sin permitir que este desviara la mirada durante el espectáculo.

Entre los más destacados en el Paso Blanco se encontraban José Rebollo Zamora, Antonio Felices López, su hijo Emilio Felices Barnés, José Cánovas, Francisco Salinas Correas, Manuel Muñoz Barberán, Damián Teruel Jiménez, Santiago Cruz Pallares, Eduardo Montesinos y Gaspar López de Ayala. En el bando contrario, es decir, el Paso Azul, destacaron los hermanos Lorenzo y Joaquín Barberán Rodrigo, Luis Tornero Escriñá, Francisco Cayuela Sánchez, Emiliano Rojo, Lucas Cuenca Guirao, Joaquín Gimeno Mouliá, Manuel Jiménez Pintado, Cristóbal Leal, Marisa Romera, Miguel García Peñarrubia y José López Gimeno<sup>51</sup>. Ninguno de ellos recibió una formación específica, pues estos eran autodidactas y la propia intuición e imaginación fue la que les permitió crear verdaderas obras de arte. Para las bordadoras, lo más importante era que el director artístico fuera capaz de visualizar el resultado final y explicarles cómo lograrlo.

En la actualidad, las cofradías han prescindido de la figura del director artístico, que ha sido reemplazada por una comisión artística. Este reducido grupo de conocedores en amplias disciplinas como la pintura, la historia del arte y la trayectoria de la cofradía, trabaja en conjunto las ideas generales relacionadas con la estructura y composición de los bordados. De este modo, la obra en su proceso de concepción tiene varias perspectivas.

---

<sup>51</sup> Ibidem, p.67



Fig. 36. Manto remendado y estropeado durante algunos años dispuesto a ser restaurado, 2024.

La comisión artística se encarga de idear nuevas propuestas para la procesión y renovar aquellos bordados que, con el paso de los años, se han ido deteriorando (fig. 36). Para ello, se siguen una serie de pautas en orden cronológico, comenzando por la composición de la obra.

1. Investigación del personaje o momento histórico que se quiere representar para asegurar la máxima fidelidad.

2. Búsqueda de motivos arquetípicos que se relacionen con la época en la que transcurre el hecho que se desea representar.

3. Exploración en diferentes pinacotecas con el objetivo de encontrar elementos artísticos que inspiren a los creativos y que cristalicen la realidad que se pretende plasmar.

Es importante mencionar que las imágenes representadas de los personajes suelen extraerse de cuadros de renombrados pintores de los siglos XVII y XVIII. Dependiendo de la descripción bíblica del personaje o momento, se elige un cuadro que se asemeje a dicho análisis. Previa a la realización de la composición se tiene en cuenta en qué tipo de formato será plasmado el bordado, pues su distribución varía en función de si es un manto, una tapeta, si es para portarlo a pie o para llevarlo encima de un caballo. Para ello, el equipo de modistas de la cofradía se encarga de suministrar unas glasillas que facilitan esa concepción espacial de la composición.

Una vez recogidos los elementos principales de la estructura, que son los que darán valor a la obra, el siguiente paso consiste en darles forma para que esta tenga un sentido estético. Para ello, es fundamental realizar diferentes opciones o borradores. Posteriormente, uno de los componentes de la comisión se encarga de trasladar el diseño a una tela de algodón. Antiguamente, este paso se realizaba de forma manual, con el director artístico plasmando la composición sobre la tela mediante grafito. Sin embargo, las bordadoras aseguran que esto era muy molesto a la hora de trabajar, pues el lápiz se emborronaba perdiendo el dibujo y teniendo que dejar así que las costureras intentaran recrear o inventaran las partes que habían desaparecido. Además, ni si quiera el uso de fijadores como laca podía evitar que las manos se mancharan<sup>52</sup>.

Por este motivo, actualmente, una empresa especializada en impresiones digitales y serigrafía realiza este proceso mediante una técnica de transfer digital (fig. 37). Esta

<sup>52</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

consiste en la impresión de una plantilla previamente diseñada de forma digital que se envía a la empresa que realizará la transferencia del dibujo a línea. La impresión se realiza en una especie de tejido de textura plástica con el fin de evitar el movimiento del boceto a la hora de bordar. El uso de esta técnica de tecnología avanzada permite un refinamiento exquisito en los bordados, pues como aseguran las costureras, de este modo se consiguen “infinitos detalles”, además de una facilitación del trabajo<sup>53</sup>. Cabe destacar, que la cofradía del Paso Blanco fue pionera en la utilización de esta técnica novedosa que hoy usan prácticamente el resto de las cofradías. Aunque al principio la comisión artística del Paso Azul cuestionaba su uso, alegando la pérdida del hacer original del bordado lorquino, pocos años después comenzó a trabajar con la misma herramienta debido a sus excelentes resultados.



Fig. 37. Boceto elaborado por la comisión artística mediante transfer digital, 2024.

De destacar es que, con el fin de alargar la vida de los bordados, se les aplica un engrudo. Antiguamente, este estaba formado por una mezcla de harina y agua, cuyo objetivo principal era pegar las hebras por la parte interna para conservar el bordado. Una vez aplicado en la parte trasera del bordado, este queda oculto, protegiendo la zona trabajada de posibles desperfectos, como el tirar de un hilo. No obstante, debido al peligro de putrefacción que podían sufrir las piezas bordadas en caso de lluvia, las cofradías han comenzado a utilizar engrudos químicos, adquiridos en comercios especializados, que ofrecen mayores garantías en estos casos.

La evolución de los bordados, estudiada a través de imágenes, muestra que, en los inicios de los desfiles bíblicos pasionales, las composiciones y estilos usados en la indumentaria eran muy variados. Se podían encontrar desde estructuras más simétricas hasta otras con gran libertad en la disposición de los elementos. Los motivos vegetales y repetitivos de traza naturalista, junto con los dibujos en zigzag, eran bastante recurrentes en las partes inferiores y más visibles de túnicas y mantos. Además, se veían composiciones que combinaban tallos y flores con motivos figurativos de animales fantásticos, extraídos de láminas que ilustraban las enciclopedias de ornamentación del

---

<sup>53</sup> Idem

siglo XIX. Incluso los elementos de las guarniciones de las caballerías eran cuidadosamente pensados, aunque se mantuvieran en un segundo plano. En este contexto, la comisión artística ha asumido la responsabilidad de mantener y evolucionar estas tradiciones. Su labor no solo implica la creación de nuevas propuestas y la renovación de bordados deteriorados, sino también la investigación y el diseño cuidadoso de cada obra en función de pautas cronológicas que aportan el verdadero sentido a la Semana Santa de Lorca.

Por último, tras el proceso creativo, se procede a la parte más técnica, realizada por las verdaderas protagonistas de la Semana Santa de Lorca: las bordadoras. Su trabajo es supervisado semanalmente por varios encargados de la comisión artística. No obstante, estas se encargan de elegir todas las tonalidades que formarán parte de la paleta de color del bordado, modificando exclusivamente la intensidad de estos oscureciendo o aclarando si la comisión artística lo sugiere. Como ellas mismas aseguran, el trabajo en equipo se considera fundamental<sup>54</sup>.

### **III.4.1. Bordadoras y bordados pintados en seda.**

Las brillantísimas fiestas de Lorca no pueden tener rival porque el alma de ellas es la mujer lorquina, la que borda esas maravillas que deslumbran a los cuarenta o cincuenta mil espectadores que aplauden frenéticos en la larga carrera por donde el festejo desfila. La mujer lorquina que haciendo de la aguja pincel sutilísimo y de la seda paleta incomparable, pinta esos mantos de nuestras vírgenes, que cada uno de ellos, como dijo el poeta, vale una provincia; esos doseletes de valor inapreciable; esos mantos, túnicas y dalmáticas, gualdrapas y mantillas de valor inmenso. Es la mujer lorquina dirigida por los directores artísticos el alma de esta fiesta grandiosa de luz y de color, el nervio poderoso del deslumbrante torneo de arte y belleza(...). El desfile que Lorca prodiga de año en año es la habilidad, el arte, la maestría de la mujer lorquina<sup>55</sup>.

Como se puede ver en estas declaraciones del diario *La tarde de Lorca* de 1932, la figura de las bordadoras ha sido fundamental en el desarrollo de la Semana Santa lorquina. El bordado en Lorca se empezó a desarrollar por la mujer lorquina a lo largo del siglo XIX en el ámbito doméstico con el fin de confeccionar sus propios ajueres. La evolución de este y la herencia que se iba transmitiendo de generación en generación acabó asentando las bases de esta técnica artesanal, que a ojos del mundo dejaba de ser un pasatiempo, como lo consideraban las propias bordadoras, y pasaba a convertirse en los inicios de lo que posteriormente serían obras de arte dedicadas a la Semana Santa. La maestría de las bordadoras junto con la figura del director artístico componía el tándem perfecto para ello, pues antiguamente estas estaban guiadas en todo momento por él. A día de hoy esto ha cambiado, las bordadoras son seguidas en su labor por varios directores de bordado pertenecientes al grupo de la comisión artística y que pueden haber sido autores o no del diseño. Cabe destacar que, por lo general, las bordadoras se han limitado siempre a la labor de la aguja y la comisión artística (anteriormente, director artístico) a elaborar la composición. A pesar de ello, estas sí establecen una de las funciones más importantes en el bordado, la de la elección de la paleta de color que permitirá alcanzar los volúmenes y el naturalismo en la técnica. Los únicos nombres de bordadoras que se recuerdan capaces de crear verdaderas obras de bordados procesionales con seda, sin la

---

<sup>54</sup> Idem

<sup>55</sup> *La tarde de Lorca*, 26-3-1932, p.1

dependencia de un director artístico, fueron Ángela Morales, Engracia Segado, Apolonia Ros y Lucía Pérez<sup>56</sup>.

Siguiendo a Javier Ros, el actual bordado procesional viene dado por algunas de las siguientes circunstancias<sup>57</sup>:

Una revolución generalizada durante el siglo XIX y principios del XX. La Semana Santa española experimentó una revolución en su apariencia y prácticas, influenciada por la revolución industrial y el surgimiento de una burguesía que buscaba mostrar su estatus social. Esto llevó a cambios en el diseño de pasos, túnicas, adornos y bordados, buscando un espectáculo más visual y menos penitencial. Esta transformación ayudó a preservar la Semana Santa en lugar de desaparecer.

En Lorca, la burguesía agrícola tenía un continuo interés en mostrar su poder económico a través de la representación de escenas bíblicas durante la Semana Santa, pero más como una exhibición de riqueza que como una expresión teatral o devocional. Esto se reflejaba en la financiación de túnicas y mantos, que a menudo llevaban los nombres de las personas que las costeaban, marcando una competencia de vanidades entre las familias.

Se produjo una fusión entre diseños artísticos cultos y la habilidad tradicional de las mujeres lorquinas en el bordado, creando un estilo único. Las mujeres, con su experiencia desde niñas en el bordado, colaboraban con los artistas en la realización de las obras, a menudo de forma desinteresada.

Se recrearon técnicas antiguas de bordado español en seda, como el punto corto y el punto de matiz, junto con nuevas técnicas desarrolladas por directores artísticos con formación académica. Esto resultó en un estilo distintivo que se diferenciaba de los talleres de otras regiones como Cartagena, Málaga o Sevilla.

En particular, el bordado en realce en oro en Lorca se desarrolló de manera independiente, con un repertorio decorativo y técnicas únicas que no seguían la tradición andaluza.

Como se ha comentado, en un primer momento, el bordado que más se realizaba era el bordado de oro en realce. Los elementos que permiten llevar a cabo esta técnica son: algodón en rama, dedal, tijera, hilo de algodón, hilo encerado y el verdadero protagonista, hilo de oro denominado canutillo en espiral o gusanillo (fig. 39). Este es un hilo muy fino en forma de pequeña espiral redonda y hueca, que se extiende sobre el tejido sujetado por pequeñas puntadas de seda que consiguen una apariencia enladrillada. Dentro del canutillo, se pueden diferenciar tres tipos: mate, brillante y briscado (fig. 38). La combinación de estos tres de forma estratégica dará lugar a diferentes efectos de claroscuro que crearán un propio lenguaje<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Ibidem, p.59

<sup>57</sup> Ros 2001, p.62

<sup>58</sup> Sánchez Abadía 2005, p. 247



Fig. 38. Materiales empleados en el bordado de oro en realce, 2024.



Fig. 39. Detalle del canutillo en espiral empleado en el bordado de oro en realce, 2024.

En el caso del bordado en oro, se empieza aplicando una base de algodón en rama que va moldeándose según la forma que el boceto nos indique y que vayamos a plasmar. En función de si queremos que el bordado tenga más o menos realce, se modula la cantidad de algodón que se pone en la base. El algodón se asegura al tejido mediante una serie de puntadas con hilo del mismo material en vertical u horizontal, siempre en dirección contraria a la que se va a bordar; es decir, si se va a bordar en vertical se sujeta con puntadas en horizontal y viceversa. Encima del algodón, mediante aguja, dedal y un hilo encerado que facilita la adherencia del canutillo, se empieza a elaborar el proceso. Para ello, se corta un trozo de canutillo de la misma medida que se necesita y se introduce la aguja de abajo hacia arriba por el bastidor (fig. 40); por último, se mete la punta de la aguja en el hueco del canutillo y esta se clava de abajo hacia arriba (fig. 41) quedando finalmente el canutillo enladrillado (fig. 42). Para evitar que estos no se mueven se le suele dar una puntada de sujeción.



Fig. 40. Paso 1 bordado en oro; cogiendo canutillo con aguja, 2024.



Fig. 41. Paso 2 bordado en oro; después de haber clavado la aguja con el canutillo para insertarlo, 2024.



Fig. 42. Paso 3 bordado en oro; canutillo enladrillado al hilo del resto, 2024.

A partir del siglo XX el bordado en oro pasaría a un segundo plano y predominaría el uso del bordado en seda. A pesar de ello, en la actualidad, el bordado en seda y el bordado en oro conviven en todas las composiciones.

Para comenzar el proceso de bordado donde se emplearán ambas técnicas, en primer lugar, se hace un estudio espacial para colocar con exactitud el boceto, aportado por la comisión artística, que nos servirá de plantilla para empezar a bordar (fig. 43). Para ello, se coloca el tejido base, que suele ser un tejido de algodón, sobre un bastidor de pie situado horizontalmente y, encima el tejido definitivo y el boceto impreso (fig. 44). La tela base se colocará en el bastidor con unos 20 centímetros de margen en el lado derecho e izquierdo con el objetivo de dejar un espacio para poder girar las varetas del bastidor cuando hayamos terminado de bordar una zona, proporcionando así la tensión necesaria para llevar a cabo el proceso. Cabe destacar que el bastidor se abre tanto como el boceto lo requiera.



Fig. 43. Estudio espacial de la colocación del boceto en el tejido definitivo, 2024.



Fig. 44. Bastidor con tela base, tela definitiva y boceto, 2024.

Una vez hechos estos pasos previos, el tejido base se une a las dos varetas del mismo bastidor mediante unas cuerdas tensadas por una especie de tirantes con agujeros. Al mismo tiempo, el bastidor está sujeto con púas (figs. 45 – 46). Estos tirantes son los mismos que en ocasiones se emplean para colgar las cortinas. Así mismo, encima del tejido base, se coloca el tejido definitivo, que suele ser tejido de seda, raso o terciopelo, y se pilla a la tela inferior mediante una serie de puntadas de sujeción con la técnica del perfilado<sup>59</sup>. De este modo, se sujetan los laterales del boceto al tejido donde finalmente se bordará. La plantilla, también se asegura al bastidor en las partes con dibujo mediante unas puntadas largas antes de ser bordado (fig. 47).



Fig. 45. Detalle del bastidor sujeto con tirantes y púas, 2024.



Fig. 46. Bastidor empleado para el bordado lorquino, 2024.

<sup>59</sup> El perfilado es una técnica que realizan las bordadoras lorquinas mediante puntos muy pequeños con motivo de sujetar el boceto impreso a la tela definitiva donde se va a elaborar el bordado.



Fig. 47. Detalle puntadas largas en el boceto para evitar su movimiento al bordar, 2024.

En este punto del proceso, dependiendo del tramo que toque bordar se empleará una técnica u otra, pues el bastidor se va abriendo a medida que avanza el trabajo. La bordadora va clavando de arriba hacia abajo la aguja, a la que empuja con el dedal, y la izquierda para hacer la operación inversa<sup>60</sup>. Es importante mencionar que del fragmento que se está bordando, la parte en oro es la que se hace en última instancia, pues es la que más se estropea.

En cuanto al bordado en seda, los directores artísticos posteriores a Francisco Cayuela y Emilio Felices aplicaron las bases que sentaron estos dos personajes tan importantes en la historia del bordado lorquino. Las técnicas que estos dejaron como legado fueron el “punto corto” y el “punto de matiz”:

En la técnica del punto corto, que utilizó Emilio Felices, existe un predominio de la línea y del dibujo sobre el color. Sobresale el uso de colores planos situados unos junto a otros. Antes que mezclar colores, Felices prefería hacer gradaciones y contrastes con sedas de distintos tonos. Es el caso de la cenefa floral del Paño de las flores.

El punto de matiz y las variantes que utiliza Cayuela son relacionables, incluso por razones de contemporaneidad, con el esplendor del Impresionismo, que puso de moda la ley del efecto simultáneo...es decir, no es la mezcla de color que realizan las sedas, sino la retina del ojo quien la contempla conforme nos distanciamos de ellas<sup>61</sup>.

La técnica del punto corto dejó resultados tan excelentes como el estandarte de *La Oración en el Huerto*, también conocido como el “pañó de las flores”, y el Manto de la Virgen de la Amargura en el Paso Blanco. No obstante, las actuales bordadoras del Paso aseguran que la técnica del punto corto, con el tiempo fue pasando a ser historia de la cofradía, pues requería de muchas horas de dedicación por sus minúsculos puntos, aspecto que las bordadoras a las que se les encarga un nuevo estreno para cada Semana Santa no pueden sustentar<sup>62</sup>. Además, estas alegan que la antigua técnica no permitía tanta libertad a la hora de jugar con los volúmenes, pues no se podía volver atrás, por lo que era difícil crear muchos efectos a través de la paleta de color. Por ello, hoy la técnica que se desempeña por excelencia en todas las cofradías se trata del bordado en sedas matizadas

---

<sup>60</sup> Ros 2001, p.59

<sup>61</sup> Ibidem, p.68

<sup>62</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

(fig. 48), que se diferencia de las antiguas técnicas en que los puntos son algo más largos y, además, si se puede volver hacia atrás para corregir errores o meter profundidades.

En este punto, tras haber mencionado las nociones comunes a ambas técnicas, se resaltarán algunos aspectos exclusivos del bordado en sedas matizadas. En este la bordadora cubre con las puntadas necesarias, capa sobre capa de color de modo que van creándose diferentes volúmenes:

La tela dispuesta a ser bordada se traspasa alternativamente desde arriba hacia abajo y desde abajo hacia arriba por una fina aguja que fija los hilos de seda de colores, y con la que se dan las puntadas con arreglo a un modelo ya preconcebido por el director del bordado<sup>63</sup>.



Fig. 48. Detalle bordado en seda, túnica del Paso Blanco, 2024.

Así mismo, las bordadoras, con destreza, realizan un complejo esculpido de formas, volúmenes, claroscuros, sombras, sfumados, masas de color, fondos y veladuras, de modo que consiguen captar verdaderas expresiones y sentimientos como si de pinturas se tratara (fig. 49).

Las mismas tonalidades son las que van creando los claroscuros. Cuando tienes que crear un volumen, por ejemplo, en el moflete, tienes que ir modulando de tono para conseguir el efecto que quieres crear. De hecho, muchos lo llaman bordado pintura a la aguja y, es que es lo mismo que pintar, solo que, con un óleo o una acuarela, puedes mezclar con el pincel para conseguir los colores, nosotras en nuestro caso tenemos que hacer punto sobre punto. Por ejemplo, para conseguir un naranja, tienes que poner una base roja y luego Amarillo, amarillo, amarillo hasta que consigas el naranja que quieres. No obstante, se requiere precisión ya que siempre se intenta mantener un determinado grosor, por ello no conviene sobreponer constantemente puntos<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Ros 2001, p.58

<sup>64</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.



Fig. 49. Detalle de expresión en el manto del Dios Marte, Grupo de La Visión de San Juan, 2024.

A pesar de que actualmente el protagonismo del bordado lorquino esté en el desarrollo que ha experimentado el bordado en seda, este no podría ser entendido sin el bordado en oro, el cual siempre realza las composiciones, dándoles la apariencia tan característica de los bordados de la Ciudad del Sol.

#### **III.4.2. Futuro del bordado lorquino**

Se ha evidenciado a lo largo de la investigación cómo sin el trabajo que realizan las bordadoras de las cofradías los 365 días del año, la Semana Santa lorquina no podría ser entendida. Por ello, se consideró necesario en la investigación la realización de una entrevista con algunas de las principales protagonistas de este evento identitario de la ciudad. Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, compartieron sus ideas, conocimientos y sentimientos con el fin de contribuir en la elaboración de una visión mucho más objetiva de este trabajo.

A pesar de que antiguamente el bordado en Lorca fuese más un pasatiempo que una profesión, la cantidad de niñas interesadas en los procesos transmitidos de generación en generación, era mucho más notable que en la actualidad. Es de resaltar también el incremento de interesadas en la labor debido a la asignatura escolar de labores domésticas, impartida en colegios como San Francisco. Gracias a la gran cantidad de mano de obra que hubo hace años y la gran suma de mujeres inquietas que conseguían evadirse del ámbito doméstico en las reuniones que se hacían para bordar, hoy estas técnicas se han podido desarrollar convirtiendo así a los bordados y procesiones lorquinas, en la mayor seña de identidad de la ciudad.

A lo largo de los siglos XIX y XX, muchas de las chicas que empezaron a bordar en los talleres domésticos a modo de pasatiempo, poco después se convirtieron en la primera promoción de bordadoras capaces de llevar a cabo los conjuntos de bordados de los incipientes grupos bíblicos, tanto blancos como azules. Bordar no solo resultaba atractivo a las jóvenes por ser una actividad propia de la burguesía y clase alta, sino que en numerosas ocasiones las señoritas eran visitadas en los talleres por los muchachos, por lo que se generaba una especie de ocio alrededor de la tarea al que era gustoso acudir.

Sin embargo, debido al paso del tiempo y a un gran cambio social, sobre todo en las mentalidades y costumbres, el bordar se presenta en la actualidad como algo obsoleto, de poco interés y tedioso para los jóvenes de hoy en día acostumbrados al placer instantáneo fomentado por la rapidez de internet. De este modo, se reafirma lo que comentaba Cati Llamas:

Es cierto que en nuestra época era más tradicional que las chicas jóvenes bordaran. Recuerdo cuando venía del cole y mi madre me llevaba por las tardes al taller a bordar, era como algo mucho más común. Claro, hoy en día las niñas suelen ir a clases de inglés por las tardes jajaja<sup>65</sup>.

A mediados del siglo XX, las cofradías empezaron a tomar conciencia de la desmesurada cantidad de horas que implicaban las mujeres en conseguir resultados. Cabe destacar que en aquel entonces se llegaron a realizar trabajos con una duración de dieciocho años como es el caso del manto de la Virgen de la Amargura. Por ello, el bordado acabó convirtiéndose en una profesión. Esto hizo que se redujese generalmente el periodo de tiempo empleado en las obras, pues las bordadoras trabajaban por horas y sueldo. Este también fue otro de los motivos por los que se produjo un cambio en las técnicas empleadas con el fin de que cundiese más la labor<sup>66</sup>. No obstante, Ana Cazorla, una de las bordadoras entrevistadas, insistía en recalcar la lentitud del actual proceso de bordado:

Justo el otro día nos preguntó la comisión por los puntos que se suelen dar en un centímetro cuadrado. Nos pusimos a calcularlo y vimos que, en un centímetro cuadrado, liso, o sea, un color blanco, donde no se está haciendo ni un ojo, ni una boca, ni una oreja, ni una mano, es decir, donde no retrocedes ni metes matices, podemos contar 185 puntos. En alguno de los trabajos donde estemos bordando un rostro o haciendo claroscuros, podrían llegar a ser casi el doble de puntadas<sup>67</sup>.

A pesar del cambio que implicó en el gremio el hecho de obtener un salario por el trabajo de bordado, desde los inicios, la remuneración obtenida por las protagonistas de la Semana Santa de Lorca fue mínima. Los jornales en 1965 no pasaban de diez pesetas la hora<sup>68</sup>. De hecho, no fue hasta hace cuestión tres años que las actuales bordadoras de las cofradías fueron dadas de alta en la seguridad social y empezaron a cobrar el salario mínimo interprofesional. Este es uno de los motivos por los que actualmente la profesión en Lorca se encuentra en peligro de extinción:

Yo llevo 11 años dando clases de bordado en el Centro de Desarrollo Local del Ayuntamiento de Lorca, y cada curso tenemos entre 12, 14 y 15 alumnas, por lo que sí que sigue habiendo gente que continúa formándose. Lo que pasa que tenemos un problema. Un problema grave. Nosotras pasamos hace 3 años de estar en muy malas condiciones laborales, a estar en condiciones medianamente aceptables. Entonces, la verdad que la gente joven prefiere no hacer un trabajo donde se requieren muchas horas, te pagan poco y donde, además, cuando llega Semana Santa tienen que echar a lo mejor 12, 14 horas y trabajar fines de semana porque tienes que acabar un trabajo para Semana

---

<sup>65</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Intervención de Cati. Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

<sup>66</sup> Se dejó de usar el punto corto y se empezó a confeccionar con el punto en sedas matizadas.

<sup>67</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Intervención de Ana. Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

<sup>68</sup> Ros 2001, p. 60

Santa... Pues la verdad que la gente no está dispuesta. Entonces esto es un trabajo que te tiene que gustar mucho mucho porque es muy esclavo y vocacional<sup>69</sup>.

Solamente la última frase mencionada por Ana Cazorla puede explicar la resiliencia de las bordadoras a las malas condiciones laborales. Y es que las significativas repercusiones emocionales y sentimentales que las costureras se han ido transmitiendo de generación en generación, han demostrado ser el motivo principal que sustentado la labor del bordado en la Semana Santa de Lorca.

Cada trabajo te recuerda a una época de tu vida; una que te pilló embarazada, otra tú hija estaba recién nacida. Todos pasan por diferentes fases de tu vida y todos son parte de ti. Lo bonito de esto es que cuando tú los ves desfilar o en el museo sientes la misma emoción que hace veintitantos años cuando estabas haciéndolo, y eso solo lo sabes tú, es un secreto que tienes contigo misma<sup>70</sup>.

En los talleres de las casas de los diferentes pasos se han presenciado escenas de dedicación y sacrificio que reflejan las profundas implicaciones emocionales de las bordadoras. El ambiente se carga de tensión cuando, después de un año de esfuerzo, las fechas de Semana Santa se aproximan y la obra aún no está terminada. Se ha visto a las artesanas trabajar sin cesar desde las tres de la tarde hasta las nueve de la mañana del día siguiente, interrumpiendo solo unos minutos para cenar en el mismo taller, días antes de un gran estreno en carrera. En estos momentos críticos, los mismos miembros de las diferentes cofradías dan fe de la profesionalidad de las bordadoras que se pone de manifiesto con una determinación inquebrantable, llegando incluso a haber dicho con firmeza: “Aunque nos quedemos en las sillas, esto lo terminamos”. El honor de dar la última puntada a la obra se decide colectivamente, subrayando la importancia y el valor que todas atribuyen a este momento final<sup>71</sup>.

El día del estreno, la emoción desborda cuando ven desfilar su creación entre las aclamaciones del público. Las lágrimas que brotan de sus ojos son testimonio del largo viaje marcado por miles de horas de trabajo<sup>72</sup>. Este instante de triunfo y reconocimiento encapsula las significativas repercusiones emocionales y sentimentales de su labor. Es el epílogo perfecto de una historia de esfuerzo, dedicación y pasión, donde cada puntada cuenta y cada aplauso celebra un logro compartido.

Debido a esta suma de declaraciones que explican el apego emocional de las bordadoras a los pasos y a la labor de bordado, estas se mantienen en una lucha por buscar un relevo generacional. Ana Cazorla incluso mencionaba llevar dando clases once años en el centro de desarrollo local del ayuntamiento de Lorca con el objetivo de poder formar a nuevas generaciones de bordadoras, o incluso bordadores, de la manera exacta en la que las formaron a ellas. Por ello, a la pregunta que se le realizaba a Ana en referencia a su opinión sobre un posible cambio en las técnicas o procedimientos del bordado lorquino esta respondía tajante:

---

<sup>69</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Intervención de Ana. Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

<sup>70</sup> Idem

<sup>71</sup> Ros 2001, p. 62

<sup>72</sup> Testimonio de las bordadoras

Tiene que seguir igual. Si esto se degrada y se empieza a hacer a máquina, ya dejaría de ser bordado tradicional lorquino. El bordado tradicional en oro y seda de Lorca es esto, ni máquina ni máquina<sup>73</sup>.

Además, aportaba la siguiente reflexión con un nuevo punto de vista que podría ser un aliciente para conseguir el relevo generacional que se necesita en la profesión:

El bordado lorquino requiere mucha paciencia, pero cuando empiezas a controlar la técnica, relaja mucho, deja desarrollar tu creatividad, y además es muy estimulante. Yo soy una persona bastante nerviosa y, bordar me ayuda a estar mucho más sosegada. Bordar te deja tiempo para pensar, crear, desarrollarte y superarte a ti misma. Se lo aconsejaría a mucha gente que tiene problemas de ansiedad y demás<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Entrevista realizada a Cati Llamas y Ana Cazorla, bordadoras del Paso Blanco, (2 de mayo de 2024). Intervención de Ana. Se adjunta esta entrevista de manera íntegra en el anexo I de este trabajo.

<sup>74</sup> Idem

## CONCLUSIONES

El presente Trabajo de Fin de Grado ha explorado en profundidad la singularidad y riqueza del bordado lorquino en el contexto de la Semana Santa de Lorca, un evento que se distingue del resto de modelos tradicionales establecidos en el panorama nacional por su espectacularidad y opulencia. De este modo, la investigación ha permitido revelar los múltiples aspectos que conforman esta tradición, demostrando cómo el bordado lorquino se ha mantenido como una práctica artesanal de altísimo nivel, comparable a la alta costura.

Entorno a los hallazgos obtenidos en este trabajo, es de destacar la demostración de la peculiaridad de La Semana Santa de Lorca. Para ello se ha resaltado la singularidad de la misma debida en gran parte a los desfiles bíblicos pasionales, que combinan elementos de la narrativa bíblica con una puesta en escena teatral y espectacular. Los personajes y escenas que desfilan durante la Semana Santa, no solo representan pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento a través de prefiguraciones, sino que también incorporan figuras mitológicas e históricas, creando una experiencia visual y emocionalmente impactante para los espectadores. La investigación ha demostrado que la Semana Santa de Lorca no solo es una manifestación de fe, sino también una expresión de identidad cultural que se hace difícil de explicar a aquel que no pertenece a la ciudad. Los desfiles bíblicos pasionales y el bordado lorquino son componentes esenciales de esta celebración, y su preservación es crucial para mantener viva la esencia de la Semana Santa lorquina. La colaboración entre las cofradías y la comunidad local ha sido fundamental para asegurar la continuidad de esta tradición, y es evidente que el compromiso y la pasión de los lorquinos por su Semana Santa son factores determinantes en su éxito y longevidad.

El estudio del punto de partida de los desfiles bíblicos pasionales ha sido decisivo para entender la evolución y el desarrollo de la sociedad lorquina, los procesos, las técnicas y, sobre todo, el sentimiento de identidad de los ciudadanos cultivado durante siglos. En concreto, es digna de destacar la evolución del bordado en Lorca partiendo de simples técnicas de costura hasta alcanzar complejas obras de arte, llevadas a cabo en la conocida como época dorada o clásica, que adornan las vestimentas y estandartes de los desfiles bíblicos pasionales. Este progreso ha sido impulsado tanto por la competencia entre las principales cofradías, el Paso Blanco y el Paso Azul, como por la influencia de algunos de los directores artísticos visionarios entre los que podemos destacar a Francisco Cayuela y Emilio Felices. La investigación ha revelado que estos líderes han jugado un papel crucial en la evolución del bordado, introduciendo innovaciones y manteniendo altos estándares de calidad. Actualmente, el organigrama ha evolucionado dando lugar al equipo formado por las bordadoras y la comisión artística. La colaboración entre estos ha resultado en piezas de gran valor artístico, que no solo adornan las procesiones, sino que también cuentan historias bíblicas y mitológicas a través de complejas composiciones visuales. Este trabajo ha subrayado la importancia del legado histórico y simbólico del bordado lorquino, un legado que ha sido transmitido durante décadas y que hoy en día se enfrenta al reto de atraer a nuevas generaciones a esta práctica artesanal.

Otro de los aspectos más significativos de esta investigación ha sido la importancia de la figura de las bordadoras. A pesar de las condiciones laborales históricamente adversas, estas artesanas han logrado mantener viva la tradición, transmitiéndola a futuras generaciones. El bordado lorquino no solo requiere una destreza técnica excepcional, sino

también una profunda vocación y dedicación, cualidades que han permitido que esta preciosa práctica artesanal alcance niveles de excelencia. La capacidad de deducción e investigación de las bordadoras en la práctica ha sido un factor clave en la evolución del bordado. Un claro ejemplo de ello se encontraría en la sustitución del antiguo punto corto por el punto en sedas matizadas, con el fin de obtener resultados menos lentos y que permitan una mayor libertad creativa. Mediante la investigación, también se ha observado que, aunque el bordado en oro continúa siendo una parte esencial de esta tradición, su uso actual en los bordados de procesión se restringe principalmente a enmarcar las composiciones.

Las bordadoras no solo son la pieza fundamental de esta celebración, sino que también establecen una de las relaciones más importantes para entender la Semana Santa lorquina: la relación entre el arte y lo humano, aportado por los sentimientos que experimentan aquellos que han crecido con esta tradición y sintiéndola suya. Esta relación se manifiesta en la carrera, empleada como el gran escenario donde los sentimientos están a flor de piel. En ella, lo divino y lo humano se fusionan gracias a los bordados, rompiendo así las barreras que suponen los museos durante el resto del año y haciendo partícipes de la belleza y el esplendor de esta tradición a la propia calle y sus gentes, que experimentan un verdadero delirio y pasión por su Semana Santa.

A lo largo del proceso de búsqueda, se ha identificado uno de los principales desafíos actuales de esta tradición: la dificultad para asegurar un relevo generacional. La globalización y los cambios en las preferencias culturales han impactado negativamente en la disponibilidad de mano de obra para estas técnicas artesanales y tradicionales, a pesar de las mejoras en las condiciones laborales de las bordadoras en comparación con épocas pasadas. Sin embargo, todavía se presentan áreas que requieren mejoras. Aunque las bordadoras actuales hacen esfuerzos por preservar la tradición, es necesario un enfoque que reconozca plenamente el importante papel que desempeñan en la Semana Santa lorquina.

Otro aspecto crítico es la atracción de nuevas generaciones hacia esta tradición, donde la educación y la sensibilización juegan un papel fundamental. Iniciativas como talleres, programas escolares y colaboraciones con instituciones culturales pueden ser esenciales para mantener el interés y la participación en el arte del bordado. Para ello, es crucial que las jóvenes generaciones comprendan el valor cultural y artístico del bordado lorquino y se sientan inspiradas a contribuir a su preservación y evolución.

Además, es fundamental reconocer que la Semana Santa de Lorca representa una manifestación viva del arte, donde los bordados no se limitan a ser contemplados en museos, sino que cobran vida en las calles de la ciudad. Este evento trasciende la simple exhibición de arte, pues el territorio de Lorca se convierte en el escenario de un espectáculo que une lo divino y lo humano, manteniendo una relación intrínseca entre el arte y la vida. Los mantos bordados, que son el resultado del trabajo minucioso y dedicado de las bordadoras, se integran en la vida cotidiana de la comunidad, demostrando la vitalidad y relevancia de esta tradición. La Semana Santa de Lorca, por tanto, no solo es una expresión de fe y devoción, sino también una celebración de la vida y del arte en su forma más auténtica y vivida.

Finalmente, podemos concluir que este Trabajo de Fin de Grado ha proporcionado una visión integral del bordado lorquino, destacando su relevancia histórica, cultural y artística. No obstante, con el objetivo de que esta se mantenga, es necesario continuar

apoyando la lucha de las bordadoras por unas mejores condiciones laborales y por conseguir un relevo de nuevas generaciones. De este modo se podrá asegurar que la práctica artesanal perdure y siga evolucionando. Así mismo, el bordado lorquino y la Semana Santa de Lorca no solo representan una rica herencia cultural, sino también un ejemplo de cómo la tradición puede adaptarse y prosperar en un mundo en constante cambio. La Semana Santa lorquina continuará siendo un referente de creatividad y devoción, demostrando que la artesanía tradicional y la innovación pueden coexistir y enriquecerse mutuamente dando lugar así a un espectáculo que hace vibrar emocionalmente cada año a aquellos que han ido creciendo con ella.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía general

- Del pueblo, J. (1932, 26 de marzo). Las fiestas de Lorca. *La Tarde de Lorca*. Archivo Municipal de Lorca.
- *Estampa*, Num. 402, 28 de septiembre de 1935. Madrid: Luis Montiel.
- Hottenroth, F. (1917). *Historia general del arte. Historia del traje: desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Metropolitan Opera. Nabuco. The Metropolitan Opera. Recuperado el 14 de mayo de 2024 de: <https://www.metopera.org/>
- Réau, L. (1999). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. Editorial: Serbal

### Bibliografía específica

- ESA-MMC, Munuera, D., Ros, J. (2001). La Semana Santa de Lorca: origen y evolución de un modelo insólito. En: *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- López, G.J. (2008). *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*. Lorca: Librería Fco. Félix Montiel.
- Lorca Turismo. (2024, 12 de mayo). *Semana Santa en Lorca*. Recuperado el 2 de mayo de 2024 de: <https://lorcaturismo.es/ssanta/>
- Munuera, D., Muñoz, M. y Sánchez, E. (2005). *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*. Murcia: Editorial Regional de Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Lorca.
- Rodrigo, J. (1987). *Semana Santa en Lorca*. Editorial Regional de Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Lorca.

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Grupos de procesión entre los años 1874 y 1894. Fuente: López Ayala, 2008, p. 105.	14
Tabla 2. Orden de procesión Viernes Santo 2024. Fuente: Casa del Paso Blanco. ....	14

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Fotografía anónima, Primeros palcos de la Semana Santa de Lorca, 1911. Fuente: Archivo Municipal de Lorca. ....	11
Fig. 2. Tornero Escriñá, Cartel diseñado por el pintor para promocionar la Semana Santa de Lorca, 1902. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> . ....	12
Fig. 3. Amor Sahi, Manto actual del Rey David en procesión. Fuente: Agenda cultural y de turismo de Lorca. ....	15
Fig. 4. José Rodrigo, Antigua reina de Saba del Paso Blanco, alrededor del 1867. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> .....	16
Fig. 5. Javier Aledo, reina de Saba del Paso Blanco, 2024. Fuente: Javier Aledo.....	16
Fig. 6. José Rodrigo, Rey Nabucodonosor, procesiones de 1882. Fuente: José Rodrigo. ....	17
Fig. 7. Friedrich Hottenroth, Inspiración trajes de babilonios y asirios. Fuente: <i>Historia del arte en general. Historia del traje: desde los tiempos primitivos hasta nuestros días</i> , 1917. ....	17
Fig. 8. Javier Aledo, Carroza del Rey Nabucodonosor del Paso Blanco, Procesiones 2024. Fuente: Javier Aledo.....	18
Fig. 9. José Rodrigo, Primera versión de “Los Tres Niños arrojados al fuego”, 1882. Fuente: José Rodrigo. ....	18
Fig. 10. Javier Aledo, Versión actual de “Los Tres Niños arrojados al fuego”, 2024. Fuente: Javier Aledo.....	18
Fig. 11. Fotografía anónima, Detalle de la imagen central del manto de Salomón. Al fondo vemos el templo de Jerusalén. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> ....	19
Fig. 12. Fotografía anónima, Estreno del “Caballo del Respeto”. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> . ....	20
Fig. 13. Javier Aledo, Fotografía actual del “Caballo del Respeto”, 2024. Fuente: Javier Aledo. ....	20
Fig. 14. José Rodrigo, Ángeles de La Visión de San Juan, 1882. Fuente: José Rodrigo. ....	21
Fig. 15. Javier Aledo, Carroza de La Visión de San Juan, 2024. Fuente: Javier Aledo. ....	21
Fig. 16. Autoría anónima, Primeras imágenes de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”. Fuente: José Rodrigo. ....	21
Fig. 17. Javier Aledo, Imagen actual de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”, 2024. Fuente: Javier Aledo.....	21
Fig. 18. Fotografía Anónima, Detalle de los mantos de “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”. Fuente: Agenda cultural y de turismo de Turismo. ....	22
Fig. 19. Fotografía anónima, Taller doméstico de los azules situado en la casa particular de doña Luz Montegrifo, 1920-1930. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> . ...	25
Fig. 20. Fotografía anónima, Bordadoras del Paso Blanco realizando una copia del antiguo manto de la Virgen de la Amargura. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> .26	26
Fig. 21. García Peñarrubia, Proceso de bordado de los mantos de la caballería de Las Sibilas. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> . ....	26
Fig. 22. Paso Azul, Manto azul de la Virgen de los Dolores, 1904. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> .....	27
Fig. 23. Paso Azul, Estandarte del Reflejo de la Virgen de los Dolores, 1940. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> . ....	27
Fig. 24. Paso Blanco, Manto de la Virgen de la Amargura, 1928. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> .....	28
Fig. 25. Paso Blanco, Palio del trono de la Virgen de la Amargura, 1943. Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino.....	29
Fig. 26. Paso Blanco, Detalle del Palio del trono de la Virgen de la Amargura, 1943. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> . ....	30
Fig. 27. Paso Blanco, Estandarte de La Oración en el Huerto también conocido como Paño de las Flores, 1918. <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> . ....	31
Fig. 28. Paso Blanco, Manto de Salomón, 1932. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> .....	32

Fig. 29. Paso Blanco. Capeta del esclavo de la reina Balkis, 1940. Fuente: <i>Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino</i> .....	33
Fig. 30. Autoría anónima, Portada de la revista <i>Estampa</i> de 1935 con el rostro que se plasma en la Capeta del negro. Fuente: Revista <i>Estampa</i> .....	33
Fig. 31. Lamina XIV de la <i>Biblia Pauperum</i> (I Sam.17), Ilustración de la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén. A su izquierda, la prefiguración de David recibido por las doncellas de Jerusalén. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> . ....	35
Fig. 32. Lamina III de la <i>Biblia Pauperum</i> , En el centro una representación de la Epifanía; a la derecha la visita de la reina de Saba a Salomón. Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> . ....	36
Fig. 33. Dibujo anónimo, Boceto del primer vestuario para la ópera de <i>Nabuco</i> . Fuente: <i>Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca</i> . ....	37
Fig. 34. Metropolitan Opera, Imagen actual de la representación de la ópera <i>Nabuco</i> . Fuente: Web oficial Metropolitan Opera. ....	37
Fig. 35. Gustavo Doré, Grabado de la <i>Divina Comedia</i> representando a Los poetas, Homero, Horacio, Ovidio, Lucano, acogiendo a Virgilio y a Dante. Inspiración en las vestimentas que evocan claramente la cultura grecorromana. Fuente: <i>Divina Comedia</i> , Inf. IV, 64-105, Limbo, 1861.....	38
Fig. 36. Autoría propia, Manto remendado y estropeado durante algunos años dispuesto a ser restaurado, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco.....	39
Fig. 37. Autoría propia, Boceto elaborado por la comisión artística mediante transfer digital, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	40
Fig. 38. Autoría propia, Materiales empleados en el bordado de oro en realce, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	43
Fig. 39. Autoría propia, Detalle del canutillo en espiral empleado en el bordado de oro en realce, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	43
Fig. 40. Autoría propia, Paso 1 bordado en oro; cogiendo canutillo con aguja, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	44
Fig. 41. Autoría Propia, Paso 2 bordado en oro; después de haber clavado la aguja con el canutillo para insertarlo, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	44
Fig. 42. Autoría propia, Paso 3 bordado en oro; canutillo enladrillado al hilo del resto, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	44
Fig. 43. Autoría propia, Estudio espacial de la colocación del boceto en el tejido definitivo, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	45
Fig. 44. Autoría propia, Bastidor con tela base, tela definitiva y boceto, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	45
Fig. 45. Autoría propia, Detalle del bastidor sujeto con tirantes y púas, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	45
Fig. 46. Autoría propia, Bastidor empleado para el bordado lorquino, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco. ....	45
Fig. 47. Autoría propia, Detalle puntadas largas en el boceto para evitar su movimiento al bordar, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco.....	46
Fig. 48. Autoría propia, Detalle bordado en seda, túnica del Paso Blanco, 2024. Fuente: Taller del Paso Blanco.....	47
Fig. 49. Autoría propia, Detalle de expresión en el manto del Dios Marte, Grupo de La Visión de San Juan, 2024. Fuente: Museo del Paso Blanco. ....	48

## ANEXOS

### ANEXO I. Entrevista bordadoras Paso Blanco

**Marta:** ¿Cómo han ido evolucionando los procesos y técnicas del bordado lorquino a lo largo del tiempo?

**Ana:** No han variado nada, por ese motivo fueron presentados para la UNESCO.

**Cati:** No han variado, han evolucionado en cuanto a diseño, pero la materia prima es la misma. En cuanto a herramientas también son las mismas: agujas, tijeras, dedales; la misma materia prima: hilo de algodón, algodón en rama, el oro, la seda. Sí que es cierto que antes solamente estaba la seda y ahora tenemos más variantes como la seda mezclada con rayón o acrílico, que ofrece una paleta más amplia. Esto facilita mucho más el trabajo, ya que nosotras vamos creando las paletas de color sin tanta necesidad de tener a un director artístico continuamente a nuestro lado.

Sin embargo, en cuanto a la técnica, Ana que da clases de bordado lorquino enseña la técnica tal cual se la enseñaron a ella.

**Marta:** ¿Podríais enumerar los pasos principales que seguís para la realización del bordado?

**Ana:** Lo primero sería montar el lienzo del bastidor, este se abre tanto como tan grande sea el patrón del boceto. Se coloca la tela base y después, la tela en la que se va a bordar; raso, terciopelo o la que se escoja y, encima el dibujo. Bien sea bordado en oro o bordado en seda, esta es la superficie en la que se va a trabajar.

Una vez que lo tenemos colocado y bien pillado a la tela con unas puntadas, lo que llamamos perfilar (puntitos pequeños para fijar el dibujo y que no se mueva), puedes empezar la tarea. Para empezar la faena nos situamos todas las que estemos haciendo ese trabajo en ambos lados del bastidor y en línea. En primer lugar, se suele hacer el relleno de algodón, preparando así una base para bordar encima. Lo primero que se borda es la seda, ya que el oro se estropea más. De todos modos, tienes que ir completando en oro y seda conforme se va abriendo el bastidor, por lo que el centro es de lo primero que se realiza, así en medida que vas avanzando la labor el medallón principal se queda en el centro y el bastidor va abriendo de nuevo. De este modo, se va completando todo el trabajo con relleno, oro y seda. Es algo así como un pergamino.

**Cati:** Uno de los primeros pasos que se hacen antes de empezar a bordar es estudiar el boceto. Si es una cara, con lo estudiado sabes qué rasgos tiene, cual es el gesto, la expresión, la mirada que tiene. Intentas identificar también algún gesto particular o alguna arruga o por ejemplo alguna cicatriz. No obstante, al mismo tiempo que vas bordando encima del boceto, tú tienes una copia de este para ir mirando los detalles.

**Ana:** El director artístico en su caso, te ayuda un poco a elegir las tonalidades y a partir de ahí tú vas creando la paleta. Por eso, antes de empezar el trabajo nos gusta colocar nuestra paleta de colores cerca de cada bordado para escoger todas las tonalidades. Una vez hechas, estas están siempre cerca de nuestro bastidor.

Además, las mismas tonalidades son las que van creando los claroscuros.

Cuando tienes que crear un volumen, por ejemplo, en el moflete, tienes que ir modulando de tono para conseguir el efecto que quieres crear.

De hecho, muchos lo llaman bordado pintura a la aguja y, es que es lo mismo que pintar, solo que, con un óleo o una acuarela, puedes mezclar con el pincel para conseguir los colores, nosotras en nuestro caso tenemos que hacer punto sobre punto. Por ejemplo, para conseguir un naranja, tienes que poner una base roja y luego amarillo, amarillo, amarillo hasta que consigas el

naranja que quieres. No obstante, se requiere precisión ya que siempre se intenta mantener un determinado grosor, por ello no conviene sobreponer constantemente puntos.

**Marta:** Entonces, ¿soléis descoser puntos ya bordados si os equivocáis?

**Cati:** Nunca. Solemos ir a tiro fijo, claro. Solo en algunos casos si acabamos de empezar y, por ejemplo, no nos gusta un color, lo quitamos, pero en un momento dado, cuando ya se tiene mucha superficie, lo normal si te equivocas es darle de otro tono encima intentando tapar aquel trazo que no es de nuestro agrado.

**Marta:** ¿Qué relación hay entre el bordado en sedas matizadas y el bordado en oro?

**Ana:** Son totalmente diferentes. A pesar de eso, son dos técnicas que se complementan. Si un bordado en seda, lo enmarcas con una cenefa en oro preciosa, la verdad que lo realza. Para que el oro también salga bonito, tienes que saber bordar a seda.

**Marta:** ¿Sigue empleándose la técnica del punto corto?

**Cati:** El punto corto ya no se suele hacer, lo que se suele bordar desde hace muchos años es el punto matizado.

**Marta:** Y, ¿en qué se diferencia del punto corto?

**Ana:** El punto corto se hacía con una puntada muy cortita. Era más parecido al punto de tapiz, con este no puedes volver hacia atrás, por eso no cunde como el que utilizamos ahora. Realmente, el punto matizado cunde también muy poquito, pero esa técnica no era rentable. En aquellos tiempos, podías tirarte años y años haciendo un manto; ahora, nos exigen un estreno cada Semana Santa.

En la técnica del matizado, mientras vas bordando puedes aclarar, oscurecer o volver hacia atrás. El punto corto requería ser muy directo, muy preciso. En este no había retroceso ni retoque. Por ello, requería de la figura de un director artístico continuamente con la bordadora. Actualmente, la comisión artística suele venir a revisar nuestro trabajo cada tres o cuatro días y decimos que les parece, todos somos un equipo.

**Cati:** Además, del punto corto tampoco se dejó una técnica exacta de cómo se hacía, fue un poco un experimento. Pero bueno, la prueba de que está técnica existió la tenemos en el manto de Virgen o La Oración en el Huerto.

Este era punto sobre punto y, además, eran puntos de milímetros y muy muy iguales, supongo que esas bordadoras usaban lupa, también es cierto que el hilo era más gordo. Era una técnica muy depurada y muy muy lenta.

**Marta:** ¿Qué podéis contarme a cerca de patrones y plantillas?

**Cati:** Pues, dependiendo de si el bordado va a estar destinado a ser un manto, una capeta, va a ir portado a pie o a caballo tiene una forma u otra, el taller de confección del paso hace unas glasillas o patrones y una serie de pruebas en base a las cuales, el director artístico adapta el dibujo.

**Marta:** ¿Qué relevancia tenía y tiene la figura del director artístico? ¿Siempre es el mismo director el que sigue el bordado?

**Ana:** No, actualmente hay una comisión artística. Son unos 8 o 9 que se reúnen todas las semanas.

El dibujo normalmente lo hacen entre varios y bien uno o varios se encargan de dirigir el proceso de bordado. Entre todos van dirigiendo las correcciones del bordado con el fin de conseguir que la obra sea más perfecta.

**Cati:** Claro, por esto se cambió a una comisión, para que no fuese de la idea de uno solo sin tener en cuenta diferentes perspectivas. Hubo veces que por no haber tenido en cuenta otras opiniones, incluso a la misma población no le gustaban algunas composiciones.

**Marta:** En cuanto a composición, ¿tenéis algún tipo de responsabilidad en el bordado?

**Cati:** No, no, nosotras no formamos parte de esa fase. Lo que sí hacemos nosotras, por ejemplo, son las combinaciones de los canutillos de oro, o, por ejemplo, las paletas de colores en base a las que ellos plantean en el boceto, también las hacemos nosotras, la comisión solo nos suele decir si aclaramos u oscurecemos.

**Marta:** ¿Qué cambios en el bordado han supuesto las nuevas técnicas de transferencia del dibujo usadas por la comisión artística?

**Ana:** Probablemente, esto sea lo único que ha evolucionado del bordado, fíjate. Cuando hacían el dibujo a lápiz suponía un gran problema para nosotras, ya que ni si quiera echándole laca al boceto conseguíamos que el grafito no se emborronara. Al final acabábamos con las manos manchadas y haciendo el trabajo a ojo porque la plantilla inicial desaparecía. Y ahora, la verdad que la técnica del transfer te facilita la tarea y aumenta el nivel de precisión, ya que se borda encima de la plantilla que se ha hecho digitalmente donde puedes sacar infinitos detalles. A pesar de esto, conforme vas bordando encima de la plantilla, el dibujo va desapareciendo, por lo que por fuerza mayor tienes que tener el boceto cerca de ti, la plantilla te ayuda a bordar, pero el boceto a tamaño real de lo que se va a bordar, es el que te da la precisión.

**Cati:** Hombre, claro, en ese sentido mejora un montón. Y también, es que a veces los dibujos que se bordaban eran de aficionados, por lo que sería difícil poder llegar a conseguir el nivel de realismo que conseguimos ahora.

**Marta:** ¿Cuál es la media de tiempo que se tarda en hacer un bordado?

**Cati:** Puf. Por ejemplo, llevamos unos cuantos años con el manto de la Virgen y nos faltan otros cuatro o cinco por lo menos. Imagínate. También depende de la gente que haya en ese momento y la dimensión del bordado, claro.

**Ana:** Justo el otro día nos preguntó la comisión por los puntos que se suelen dar en un centímetro cuadrado. Nos pusimos a calcularlo y vimos que, en un centímetro cuadrado, liso, o sea, un color blanco, donde no estás haciendo ni un ojo, ni una boca, ni una oreja, ni una mano, es decir, donde no retrocedes ni metes matices, podíamos contra 185 puntos. En alguno de los trabajos donde estemos bordando un rostro o haciendo claroscuros, podrían llegar a ser casi el doble de puntadas.

**Marta:** ¿Cuál ha sido el trabajo que más os ha costado hacer?

**Cati:** Hay cosas de las que te sientes súper orgullosa, pero es difícil decir cuál ha sido el trabajo más duro porque cada uno tiene su aquel. Cada figura que te encuentras en un trabajo nuevo supone un reto, cada nuevo bordado te da más miedo que el anterior porque el anterior ya está superado.

**Ana:** Si, la verdad que sí, cada nuevo proyecto son mariposas en el estómago.

**Marta:** A largo plazo, ¿creéis que la técnica se conservará?

**Ana:** Tiene que seguir igual. Si esto se degrada y se empieza a hacer a máquina, ya dejaría de ser bordado tradicional lorquino. El bordado tradicional en oro y seda de Lorca es esto, ni máquina ni máquina.

El bordado lorquino requiere mucha paciencia, pero cuando empiezas a controlar la técnica, relaja mucho, deja desarrollar tu creatividad, y además es muy estimulante. Yo soy una persona bastante nerviosa y, bordar me ayuda a estar mucho más sosegada. Bordar te deja tiempo para pensar, crear, desarrollarte y superarte a ti misma. Se lo aconsejaría a mucha gente que tiene problemas de ansiedad y demás.

Yo llevo 11 años dando clases de bordado en el centro de desarrollo local del ayuntamiento de Lorca, y cada curso tenemos entre 12, 14 y 15 alumnas, por lo que sí que sigue habiendo gente que continúa formándose.

Lo que pasa que tenemos un problema. Un problema grave. Nosotras pasamos hace 3 años de estar en muy malas condiciones laborales, a estar en condiciones medianamente aceptables. Entonces, la verdad que la gente joven hacer un trabajo donde se requieren muchas horas, te pagan poco y donde, además, cuando llega Semana Santa tienes que echar a lo mejor 12, 14 horas y trabajar fines de semana porque tienes que acabar un trabajo para Semana Santa... Pues la verdad que la gente no está dispuesta. Entonces esto es un trabajo que te tiene que gustar mucho mucho porque es muy esclavo y vocacional.

**Cati:** Es cierto que en nuestra época era más tradicional que las chicas jóvenes bordaran. Recuerdo cuando venía del cole y mi madre me llevaba por las tardes al taller a bordar, era como algo mucho más común. Claro, pero hoy en día las niñas suelen ir a clases de inglés por las tardes jajaja.

Nosotras estamos apostando por ello, porque algunas ya tenemos una edad en la que vemos cada vez más cerca la jubilación. Por eso necesitamos relevo generacional.

**Marta:** De todos los trabajos que habéis bordado, ¿con cuál habéis disfrutado más?

**Ana:** Es complicada tu pregunta. Tenemos muchos. Cada trabajo te recuerda a una época de tu vida; una que te pilló embarazada, otra tú hija estaba recién nacida. Todos pasan por diferentes fases de tu vida y todos son parte de ti. Lo bonito de esto es que cuando tú los ves desfilar o en el museo sientes la misma emoción que hace veintitantos años cuando estabas haciéndolo, y eso solo lo sabes tú, es un secreto que tienes contigo misma.