

# Vistiendo a la reina de los cielos. La transformación de una Virgen medieval en vestidera en el siglo XVI: Nuestra Sra. de la Arrixaca de Murcia

## Dressing the Queen of Heaven. The 16th-Century Transformation of a Medieval Sculpture into a Dressed Virgin: Our Lady of Arrixaca (Murcia)

MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ

Universidad de Murcia. España  
<http://orcid.org/0000-0002-7499-7910>  
[mmalbero@um.es](mailto:mmalbero@um.es)

### Resumen:

La Virgen de la Arrixaca ejemplifica la transformación de imágenes medievales en vírgenes vestideras durante la Edad Moderna, mediante añadidos como ojos de cristal, brazos articulados y vestiduras cortesanas. En el siglo XIX, en pleno auge del medievalismo romántico, Javier Fuentes y Ponte lideró su restauración, devolviéndole su carácter escultórico original como imagen sedente y dorada. Este proceso no solo implicó una reparación material, sino también una reinterpretación ideológica acorde con la sensibilidad historicista de la época. La historia de esta imagen revela cómo las esculturas religiosas son modificadas y reconfiguradas a lo largo del tiempo, en diálogo con los valores devocionales, estéticos y simbólicos de cada contexto histórico.

### Palabras clave:

Virgen vestidera; escultura medieval; devoción mariana; restauración decimonónica; Nuestra Señora de la Arrixaca.

### Abstract:

The Virgin of Arrixaca exemplifies the transformation of medieval sculptures into dressed devotional images during the Early Modern period, with additions such as glass eyes, movable arms, and courtly garments. In the 19th century, amid Romantic medievalism, Javier Fuentes y Ponte led the restoration, returning the figure to its original sculptural form as a seated and gilded image. This was not merely a material repair but also an ideological reinterpretation aligned with historicist sensibilities. The history of this sculpture reveals how religious images are continuously reshaped over time, reflecting devotional, aesthetic, and symbolic values that vary across historical contexts.

### Key word:

Dressed Virgin; medieval sculpture; Marian devotion; 19th-century restoration; Our Lady of Arrixaca.

Fecha de recepción: 11 de febrero de 2026.

Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2026.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Albero Muñoz, María del Mar. 2026. "Vistiendo a la reina de los cielos. La transformación de una virgen medieval en vestidera en el siglo XVI: Nuestra Sra. de la Arrixaca de Murcia". *Laboratorio de Arte* 38: 67-85.

© 2026 María del Mar Albero Muñoz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

“... y si bien suele ser este abuso más ordinario y común en el mundo, y truco muy usado, en que a las Imágenes las visten ya de damas, y a las damas las visten de Imágenes”

Bernardino de Villegas

A partir del siglo XVI, se desarrolló en España una transformación significativa en la escultura religiosa, particularmente en las representaciones de la Virgen María. Las antiguas imágenes medievales, caracterizadas por su talla íntegra en madera con policromía aplicada directamente sobre la escultura, dieron paso a las denominadas vírgenes vestideras. Este cambio obedeció tanto a nuevas concepciones artísticas como a directrices de la Iglesia que buscaban acentuar el decoro y la magnificencia de la imagen mariana. Si durante la Edad Media las esculturas de la Virgen María se presentaban como figuras rígidas y solemnes, a partir del Renacimiento y especialmente en el Barroco, surgió una preferencia por imágenes de vestir. Esta transformación se debió fundamentalmente a la influencia del Concilio de Trento, que estableció normas para el arte sacro, fomentando la devoción con imágenes más realistas y cercanas a los fieles a través de una iconografía más accesible y esplendorosa como herramienta evangelizadora. De este modo, las vírgenes vestideras se convirtieron en el modelo predominante en la imaginería religiosa española, permitiendo, además, la renovación periódica de sus vestimentas y su adecuación a diferentes festividades litúrgicas. Son ejemplos notables de esta tipología en España la Virgen de la Macarena en Sevilla, cuya indumentaria varía según las festividades litúrgicas, la Virgen del Rocío, vestida con suntuosos mantos y adornos donados por los fieles, o la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla. Todas ellas son un claro ejemplo de cómo la devoción popular ha influido en la evolución de la estética de estas imágenes, pero también de otras que, posteriormente, recuperaron su forma original, como es el caso de la Virgen de la Arrixaca, antigua patrona de la ciudad de Murcia.

## La Virgen de la Arrixaca, una imagen medieval

Se trata de una obra escultórica sedente, tipo *Theótokos*, concebida en actitud de majestad y tallada en madera de nogal con una altura de 45 cm. La composición se caracteriza por su marcada frontalidad, el hieratismo de las figuras y el dorado que recubre su superficie<sup>1</sup>. La Virgen, entronizada con el Niño en su regazo, responde al modelo iconográfico de *Sedes Sapientiae*, una de las imágenes marianas de culto

1. Han sido numerosos los autores que se han ocupado del estudio de la imagen. Además de los artículos publicados por los cronistas de la ciudad Ibáñez García y Ortega Pagán, vid. Peñafiel Ramón 1987; Crespo García 2002; Pérez Crespo 2007; Lisón Hernández 2024; Caballero Carrillo 2002 y Belda Navarro 1980.

más antiguo en España<sup>2</sup>. Sostiene una manzana en su mano derecha, símbolo de la redención, mientras que el Niño, en un gesto de autoridad y sabiduría, porta un libro con la mano izquierda y alza la derecha en señal de bendición. La disposición de ambas figuras subraya el estatismo, la verticalidad y la falta de movimiento propias de las esculturas de finales del Románico. La Virgen mira al frente, por encima de la cabeza de su Hijo. Viste una túnica larga, dorada, con escote redondeado, que cae con suaves curvas sobre sus pies, donde descansa formando una doblez. Las mangas, igualmente doradas, asoman sutilmente por debajo del manto. Su borde no aparece orlado y deja a la vista la punta del calzado puntiagudo negro. La cabeza aparece cubierta por un velo dorado con el interior azul y desciende por su espalda, mientras un manto dorado con el mismo interior azul le cubre los hombros hasta envolver completamente la figura recogiendo sobre sus rodillas con grandes pliegues y formas onduladas. El niño también mira al frente y aparece vestido con una túnica similar a la de su madre y lleva los pies descalzos. Ambos portan nimbos, mientras que la Madre lleva una corona de plata (Figura 1)<sup>3</sup>.

Son muchos los estudiosos que han aventurado una fecha para su realización, oscilando las propuestas entre finales del siglo X y el siglo XIII, pero estilísticamente sus rasgos corresponderían a un primer gótico y podría datarse durante la primera mitad del siglo XIII, probablemente en torno a la fecha del protectorado de los reyes de Castilla de Murcia en 1243<sup>4</sup>. Realmente, es muy difícil realizar una datación exacta ya que, a lo largo de su historia, la escultura ha sido objeto de mutilaciones, modificaciones e intervenciones que han afectado sucesivamente su integridad y su apariencia, llegando a transformarse en una imagen de vestir, con manto y vestiduras, y siendo sometida a todo tipo de manipulaciones para adaptarla a altares, retablos o peanas.

Según la tradición, la imagen fue traída a la ciudad durante la Reconquista por Alfonso X, quien le profesaba una gran devoción, llegándole a dedicar la cantiga CLXIX<sup>5</sup>. Son precisamente las ilustraciones de este texto las que proporcionan la primera información acerca de su posible apariencia, aunque, dada la similitud con el resto de las imágenes de la Virgen que se ofrece en la magna obra del Rey Sabio, es muy

2. Fernández Ladreda 2000.

3. La escultura conserva en su reverso un hueco sellado mediante una tabla con decoración ornamental de tradición árabe, que podría interpretarse como un relicario o como un recurso estructural para reducir el peso y evitar tensiones en la madera.

4. Se desconoce la fecha en la que fue esculpida, siendo objeto de numerosas especulaciones basadas en leyendas, tradiciones y acercamientos históricos. Juan Torres Fontes consideraba que fue portata por el infante Alfonso de Castilla, futuro Alfonso X el Sabio, en su entrada en Murcia el 1 de mayo de 1243. Torres Fontes 1960. El estudio realizado para la restauración de la imagen en 2012 por el Centro de Restauración de la CARM indica que se debe situar a principios del siglo XIII. Bernal Casanova 2013.

5. El manuscrito, fechado ca. 1280-1284, cuyo autor es el rey Alfonso X el Sabio, se localiza en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial con número de inventario RBME T-I-1.



Figura 1. *Nuestra Sra. la Virgen de la Arrixaca*, primer tercio del siglo XIII, Iglesia de San Andrés, Murcia.

improbable que se trate de una reproducción exacta de la Virgen de la Arrixaca<sup>6</sup>. La cantiga narra la difícil convivencia entre musulmanes y cristianos en Murcia y la rebelión mudéjar acaecida cuando los reyes vasallos musulmanes se quejaron ante los reyes cristianos de la ocupación por parte de los ciudadanos cristianos del arrabal de la Arrixaca<sup>7</sup>. Esta zona de la ciudad, que quedaba extramuros, había sido ocupada tradicionalmente por los musulmanes, quienes, entre otras peticiones, solicitaron la autorización para derribar la ermita del arrabal de la Arrixaca que custodiaba una imagen de Santa María. Fue precisamente al intentar demoler la ermita, cuando la Virgen produjo el milagro de mantenerla inexpugnable (Figura 2).

En la primera y la última escena aparece la imagen de la Arrixaca en el interior de su templo, sobre un altar, y aunque ambas imágenes son muy similares y muestran esculturas sedentes de tipo asimétrico donde la Madre sostiene al Hijo sobre la pierna izquierda, no son exactamente iguales. En la primera, la Virgen lleva una túnica de color azul pálido con escote redondeado y un manto rosado orlado y bordado con lo que parecen motivos florales dorados que descansan sobre sus pies. Porta una corona dorada insertada de piedras verdes y rojas bajo la que lleva un velo y un nimbro azul también

orlado. Toda la escena se ve enmarcada por un arco apuntado. La segunda ilustración muestra una Virgen y un Niño cuyas sonrisas les dan un aspecto mucho más amable y humanizado y son muy similares al resto de las imágenes de la Virgen en el resto de las Cantigas. En esta ocasión, el rostro de María está encuadrado por las ondulaciones de un delicado velo que cubre su cabeza y se cruza sobre su escote. La corona que porta es de tres florones y la túnica es algo más oscura. El manto es muy similar

6. La imagen que se ofrece de la Virgen María en las *Cantigas*, desde el punto de vista literario ha sido estudiada en Pérez de Tudela y Velasco 1992 y su iconografía en Franco 2011.

7. O'Callahan 1998.



Figura 2. *Cantiga CLXIX* de Alfonso X el Sabio, ca. 1270-1282, 49 × 32 cm. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

al anterior, también bordado y orlado y, de nuevo, descansa sobre sus pies. También son similares los nimbos de Madre e Hijo, azul y rojo, respectivamente, rodeados de piedras y, en ambas escenas, en actitud de bendecir con la mano derecha, mientras el Niño sujeta un libro de color rojo con la mano izquierda. La escena se ve enmarcada por un arco de medio punto. La primera imagen de la Virgen tiene un aspecto que la acerca a las imágenes bizantinas, mientras que la segunda, con un mayor naturalismo, se acerca más a la escultura gótica. Los gestos son más suaves; el Niño es gracil y, sobre todo, la faz de la segunda imagen de la Virgen presenta unos rasgos sonrientes, bellos y delicados. Las ilustraciones muestran, por lo tanto, dos tallas policromadas muy similares, pero no idénticas, de gran riqueza artística (Figuras 3 y 4).



Figura 3. Detalle de la ilustración 1 de la *Cantiga CLXIX* de Alfonso X el Sabio, ca. 1270-1282, 49 × 32 cm. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

### Transformación de la Virgen de la Arrixaca a una imagen de vestir

En 1514, el Concejo de la ciudad, a solicitud del obispo Mateo Lang, entregó la ermita a la Orden de los Agustinos, aunque ésta tardaría varios decenios en ocuparla<sup>8</sup>. Esta concesión coincidía con las primeras noticias de la existencia de una cofradía bajo el patronazgo de esta Virgen. En esos tiempos, la búsqueda de un mayor realismo y de la cercanía de las imágenes sagradas hacia los fieles favoreció la creación de imágenes de vestir<sup>9</sup>. Para ello, no solo se realizaron esculturas *ex novo*, sino que muchas tallas antiguas de gran devoción fueron modificadas<sup>10</sup>. En algunas ocasiones, la transformación consistió tan solo en la cubrición de la escultura con grandes mantos, de modo que tan solo se hacía visible el rostro de las Vírgenes, pero en otras ocasiones se llegaron a seccionar brazos, cabezas o se llegó a separar a los Niños del cuerpo de la escultura, para reaprovecharlos en estructuras de devanaderas o, simplemente se mutilaban, separando y reaprovechando los brazos o el Niño para convertirlas en

8. Díaz Cassou 1977.

9. Martínez-Burgos García 1990; Cea Gutiérrez 1992; Bejarano Pellicer 2014 y Bejarano Pellicer 2017.

10. Trens 1946.



Figura 4. Detalle de la ilustración 6 de la *Cantiga CLXIX* de Alfonso X el Sabio, ca. 1270-1282, 49 × 32 cm. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

imágenes de vestir, de este modo, muchas de las antiguas imágenes cambiaron su fisonomía de forma radical<sup>11</sup>.

Tenemos noticias de esta transformación sufrida por la Virgen de la Arrixaca gracias a las anotaciones de las entregas de regalo de diversos tejidos para la confección de vestidos por parte del Cabildo catedralicio y del Concejo de la ciudad de Murcia durante el siglo XVII. En concreto, el primer apunte conocido es de 1606, cuando el Cabildo de la Catedral de Murcia obsequia a la Virgen con un rico atuendo de brocado de oro<sup>12</sup>. En 1648 es el Concejo el que acuerda regalar una “tela de nácar de lama pasada sobre raso muy vitosa y rica”, es decir, un raso sobrepuesto de láminas de nácar, con un valor de seiscientos reales de vellón como agradecimiento por haber librado a la ciudad de los terribles efectos de la peste valenciana de ese año. Posteriormente, hay evidencia del regalo de otros lujosos vestidos por el Cabildo en 1660 y 1689 como agradecimiento por su intercesión en el remedio de la sequía al haber favorecido la lluvia<sup>13</sup>. Todavía no se ha localizado ninguna imagen que dé cuenta de la nueva apariencia de la Virgen de la Arrixaca en esas fechas. Habrá que

11. Sánchez Rico, Bejarano Ruiz y Romanov López-Alfonso 2017.

12. Pérez Sánchez 1997, 205-206. Acta capitular de 7 de abril de 1606, f. 297v.

13. Pérez Sánchez 1997, 205-206.

esperar hasta 1709 para tener una de las escasas imágenes de la Arrixaca como virgen vestidera. Será en el memorial de la ciudad de Murcia, que muestra la Real Provisión de Felipe V con motivo de la concesión del título de Marqués de Beniel a don Gil Francisco de Molina Junterón, caballero de Santiago y Regidor de la ciudad<sup>14</sup>. El documento se acompaña de un grabado de la Virgen de la Arrixaca presidiendo, con una apariencia completamente renovada, un retablo en el que se encuentra acompañada por San Agustín, San Francisco, San Antonio de Padua y Santo Domingo de Guzmán. Al analizar la imagen, observamos los grandes cambios producidos en la obra y, si hasta ese momento se podía sospechar que los vestidos únicamente habían cubierto la escultura, gracias a este grabado se constata la radical transformación de una escultura gótica sedente en una imagen completamente moderna, de pie y de vestir (Figura 5).

La Virgen de la Arrixaca aparece ataviada todavía con el sobrio y rígido traje cortesano femenino de la segunda mitad del siglo XVI en la corte española<sup>15</sup>. La imagen lleva toca, rostrillo y una corona, elementos que refuerzan su identificación como Reina de los Cielos. Sostiene al Niño con el brazo izquierdo, mientras que en la mano derecha empuña el cetro, símbolo de autoridad y dignidad regia. El atuendo que luce no es meramente ornamental, sino que responde a un modelo iconográfico muy concreto, el de las mujeres de la casa de Austria. El jubón ciñe su cintura con firmeza, moldeando su silueta hasta el punto de anular cualquier indicio de anatomía bajo las vestiduras, lo cual responde a una concepción idealizada del cuerpo femenino, vinculada a la modestia y la pureza. La basquiña acampanada, junto con las sobremangas o brazaes que se extienden desde los hombros hasta la mitad de la falda, son detalles propios de la moda cortesana del siglo XVII<sup>16</sup>. Aunque considerados ya arcaizantes en los primeros años del siglo XVIII, refuerzan el carácter ceremonial del conjunto. A ello se suma un largo manto que le cubre completamente hasta los pies, que quedan ocultos bajo el vuelo del tejido. Desde las bocamangas, cuidadosamente encajadas en los puños, asoman delicados encajes que aluden al detalle exquisito propio del vestido cortesano. Tanto el manto como el vestido que cubren a la Virgen y al Niño presentan una rica decoración que sugiere laboriosos bordados, probablemente elaborados en hilo de oro o sedas de colores, siguiendo una estética fastuosa propia de la realeza. Este tratamiento visual acentúa aún más el paralelismo con la iconografía

14. Lámina de la *Real Provisión de Felipe V para la concesión del título de Marqués de Beniel a Gil Francisco de Molina y Junterón* en 1709. [https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.detalle\\_documento?idDetalle=5064462](https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.detalle_documento?idDetalle=5064462) (10-06-2025).

15. Bernis Madrazo 1982; Bernis Madrazo 1990; Bernis Madrazo y Descalzo 2014, 39; García Serrano 2015.

16. Bernis Madrazo y Descalzo 2014, 40-45.



Figura 5. Lámina de la Real Provisión de Felipe V para la concesión del título de Marqués de Beniel a Gil Francisco de Molina y Junterón en 1709 Archivo General de la Región de Murcia, FOT\_NEG,084/039.

regia femenina<sup>17</sup>. El Niño lleva igualmente una indumentaria similar, gira el rostro hacia su Madre, bendice con la mano derecha y lleva el orbe con la izquierda. La corona de la Virgen se compone de un cerco de oro, engastado de pedrería, realzado de ocho florones de hojas de acanto, visibles cinco, y de cuyas hojas surgen cuatro diademas guarnecidas, quizás de perlas, visibles tres, que convergen y son cimadas por un orbe, sumado de cruz llana de oro. La del Niño es más sencilla y está compuesta de

17. Cabe entender este desfase ya que era habitual que las imágenes combinaran elementos de distintos estilos y épocas, aunque en el fondo este estilo tendría escasa variedad en sus formas para reforzar su impronta decorosa, de acuerdo con la moral Contrarreformista.

un cerco de oro del que surgen cuatro diademas que convergen en el centro. Tanto la Virgen como el Niño aparecen vestidos con prendas de volúmenes amplios y escotes cerrados, lo que refuerza no solo la solemnidad de la representación, sino también su carácter intemporal. Llama poderosamente la atención el uso de un lenguaje visual deliberadamente anticuado para el contexto cronológico en que se sitúa la imagen, pues ambas figuras aparecen vestidas con trajes de amplios volúmenes y escotes cerrados, ya en desuso a principios del siglo XVIII. Este anacronismo iconográfico, lejos de ser un descuido, podría responder a una voluntad consciente de mantener la imagen dentro de una estética sacra tradicional y reforzar la continuidad de una imagen venerada, vinculada a la intemporalidad del culto y a los valores perennes de la monarquía sagrada cuya iconografía femenina quedaba reflejada en estas formas de vestimenta<sup>18</sup>. De esta manera, la Virgen era concebida no solo como madre de Dios, sino también como una reina celestial, merecedora de los más ricos bordados, mantos de terciopelo y joyas<sup>19</sup>. Este paralelismo simbólico fue fomentado por la propia monarquía, que en muchas ocasiones realizaba donaciones de vestidos y joyas para embellecer las imágenes marianas<sup>20</sup>. De este modo, las vírgenes vestideras no solo reforzaban la piedad popular, sino que también actuaban como una manifestación del poder y la legitimidad de la monarquía española, que encontraba en la Virgen María un modelo de realeza divina (Figura 6)<sup>21</sup>.

Además de dicho grabado, en el ático de la fachada del antiguo convento de los agustinos de Murcia —actual iglesia de San Andrés—, cuya construcción concluyó en 1762, se conserva una segunda representación de la Virgen de la Arrixaca en su modalidad de imagen vestidera. Se trata de un relieve que representa la tradición legendaria, profundamente arraigada en el imaginario popular, que relata el supuesto hallazgo milagroso de la imagen de la Virgen. Según esta versión transmitida

18. Un aspecto fundamental en la evolución de las vírgenes vestideras fue la estrecha relación que se estableció entre su imagen y la de las reinas de España. La vestimenta de estas imágenes marianas fue inspirada en la moda cortesana de la monarquía, reflejando los atuendos de gala que lucían las reinas.

19. La abundancia del vestuario era considerable, como demuestra el caso de la Virgen de Montserrat, escultura de la primera mitad del siglo XII, que en tiempos de la invasión francesa poseía alrededor de cincuenta atuendos o la Virgen de la Peña de Francia otra imagen mariana medieval sedente en origen que aparecía “rodeada de un arco de plata con lucidísimos rayos, corona imperial de oro filigranada en la cabeza, y en ella engastadas piedras muy preciosas. Vestidos según los tiempos, de mucho lustre y valor; y pendientes de ellos, joyas muy ricas”. Vega 1994.

20. El vestido y el enjorramiento de las imágenes marianas funcionaron como un lenguaje visual de devoción y prestigio, en el que las donaciones desempeñaron un papel esencial. En este contexto, las aportaciones de las monarcas españolas, ya fuera en forma de vestidos, joyas o alhajas, reforzaron el paralelismo simbólico entre la Virgen y la realeza, contribuyendo a ennoblecer las imágenes, a jerarquizar los santuarios y a legitimar, desde lo material y lo devocional, su especial significación religiosa y social. Fernández de Alarcón Roca y Sánchez Hernández 2022.

21. Lapuerta Montoya 2017.



Figura 6. *Nuestra Sra. la Virgen de la Arrixaca*, 1762, Fachada principal de la Iglesia de San Andrés, Murcia.

oralmente, en un intento por protegerla de la amenaza islámica, los cristianos decidieron esconder la escultura en el interior de un pozo, donde permaneció oculta durante años, envuelta en el olvido. Fue mucho tiempo después, cuando un labrador, al acudir al pozo con la intención de extraer agua, descubrió inesperadamente la imagen, devolviéndola así a la devoción de los fieles<sup>22</sup>. La imagen remite a la visión que ofrecía en esa centuria la escultura, que habría sufrido varios cambios. La corona es de ocho diademas, siendo cinco visibles. Aun así, lo más llamativo es que, sin perder su porte regio, la indumentaria de la Virgen está más alejada de las modas de la corte. Viste lo que parece un vestido sin adornos, con una sencilla saya fruncida en la

22. Esta representación de la Virgen recuerda uno de sus hechos milagrosos más destacados. Según la leyenda narrada por Villalba y Córcoles, fechado en los años 30 del siglo XVIII, describe el episodio en el que un campesino encontró la imagen que había sido ocultada en el interior de un pozo por unos cristianos para evitar que cayese en manos de los musulmanes. El episodio es recogido también en Fuentes y Ponte 1886, 251.

cintura. El manto está orlado y, de nuevo, aparecen los puños de encaje rematando las mangas. Porta también rostrillo, el báculo y, como novedad, aparece la media luna bajo sus pies. La forma de portar al Niño es mucho más antinatural, más antinatural, como si llevase una imagen, más que a su Hijo<sup>23</sup>.

## Normativa de la Iglesia sobre el decoro en la indumentaria

El decoro de las imágenes religiosas, y en particular el de las vírgenes vestideras, fue objeto de regulación por parte de la Iglesia posterior al Concilio de Trento<sup>24</sup>. La Instrucción sobre la Decencia y Ornamentación de las Sagradas Imágenes, promulgada en diferentes momentos a lo largo de los siglos XVII y XVIII, estableció criterios claros sobre la vestimenta de las esculturas<sup>25</sup>. Se dictaminó que debían evitarse excesos en la ornamentación que pudieran desvirtuar el carácter sagrado de la imagen y que los tejidos debían ser nobles pero sin ostentaciones impropias<sup>26</sup>. En este sentido, se prohibió el uso de telas demasiado suntuosas o adornos que evocarían la moda cortesana mundana. Sin embargo, en la práctica, muchas cofradías y hermandades lograron dotar a sus imágenes de vestidos ricamente bordados en oro y pedrería, justificando esta magnificencia como un tributo de honor a la Virgen María. Se estableció también la norma de vestir a las imágenes con colores litúrgicos adecuados a cada tiempo del año, asegurando así una conexión directa con la simbología religiosa.

A diferencia de lo sucedido en otras diócesis, donde el decoro de la imagen religiosa fue objeto de debate y pronunciamiento en sínodos locales, en la diócesis de Cartagena no se documenta ninguna regulación sinodal postrentina explícita al respecto. Sin embargo, encontramos una fuente especialmente significativa que tuvo gran repercusión en el ámbito del antiguo Reino de Murcia: la obra del padre jesuita Bernardino de Villegas, *La esposa de Christo: instruida con la vida de Santa Lutgarda virgen, Monja de S. Bernardo*<sup>27</sup>. En el capítulo XVIII, titulado significativamente “Del abuso con que algunas personas visten a los Santos de sus oratorios a lo profano”, Villegas realizó una crítica acerba y penetrante, desde una óptica netamente

23. De esta forma, la fachada de la antigua iglesia de San Agustín dejaba constancia de que la orden de los agustinos custodiaba la imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca, en una época en que la Virgen de la Fuensanta se alzaba como rival.

24. Hautecoeur 1965 y Villar Movellan 1989.

25. Para las consecuencias trentinas en las imágenes sagradas vid. Saravia 1960; Rodríguez G. De Ceballos, 1984 y González García 2022.

26. Martínez-Burgos García 1990.

27. Villegas 1625. El texto era un manual de conducta clave para las mujeres de la alta nobleza que ingresaban en la vida religiosa. Bejarano Pellicer 2012.

contrarreformista, al uso excesivamente mundano y profano de la vestimenta aplicada a las imágenes sagradas<sup>28</sup>.

El autor denunciaba con firmeza e ironía cómo, tanto devotos laicos como personas religiosas, movidos por un erróneo sentido del decoro o un exagerado afán estético, llegaban a vestir a los santos, y, de forma especialmente reiterada, a las vírgenes, con prendas tomadas del ámbito cortesano, cargadas de galas, adornos superfluos y afectaciones mundanas<sup>29</sup>. En el caso concreto de la Virgen de la Arrixaca esta reflexión adquiriría particular relevancia, pues la talla fue objeto de profundas transformaciones, algunas de carácter irreversible, motivadas, precisamente, por ese impulso barroco por dotar de cercanía, magnificencia y humanidad a las imágenes devocionales. Este proceso de adaptación, que incluyó el uso de indumentaria contemporánea, ojos de cristal, y brazos articulados, supuso la progresiva pérdida de su fisonomía románica original, al tiempo que reforzaba su papel como imagen de culto vivo, cercana a las expectativas sensoriales y espirituales de los fieles de la Edad Moderna.

## Pérdida y recuperación de la imagen en el siglo XIX

El siglo XIX fue una época muy convulsa para la imagen de la Virgen de la Arrixaca<sup>30</sup>. Desde 1834, fecha en la que fueron expulsados los frailes y la iglesia del convento fue ocupada por una compañía de fusileros, hasta 1851, cuando regresó a su iglesia, la imagen debió ser custodiada en la vecina iglesia de San Antolín, a cuya jurisdicción

28. A partir del periodo ilustrado, serán muchos los autores que censurarán estas imágenes por su irracionalidad. Entre otros, hay que señalar a Jovellanos, quien en su *Carta Décima a don Antonio Ponz* critica la imaginería religiosa de su tiempo no solo por su limitada calidad artística, sino por el mal gusto y la superstición, que llevan a desvirtuar la escultura mediante adornos excesivos y ajenos tanto a la sencillez estética como al carácter sagrado de las imágenes. O el mismo Antonio Ponz quien argumenta que estas prácticas desvirtúan la intención original del escultor, degrada la dignidad estética de la obra y atenta contra la majestad, modestia y decoro que deben caracterizar la representación de la Virgen, al introducir elementos propios del lujo profano, la frivolidad y la indecencia. Vega 1994.

29. La acusación alcanzaba a quienes, bajo pretexto de honrar a los santos, terminaban desvirtuando su iconografía y dignidad espiritual. La Virgen, apuntaba Villegas, aparecía con saya entera, ropa, copete, valona, gargantilla y cofas semejantes a las de una dama del mundo. Tal era la confusión entre lo sacro y lo profano que, según el autor, en ocasiones resultaba imposible identificar las imágenes como santas si no era por sus atributos como la espada de Santa Catalina o los ojos en el plato de Santa Lucía. De lo contrario, parecerían mujeres mundanas vestidas con excesivo boato. Este testimonio resulta especialmente valioso, no solo por la contundencia de su denuncia, sino porque reflejaba una inquietud ampliamente compartida en el seno de la espiritualidad barroca: la tensión entre el deseo de embellecer las imágenes sagradas, como expresión legítima de la devoción popular, y el riesgo de secularizarlas o trivializarlas hasta hacerlas irreconocibles desde el punto de vista iconográfico y teológico.

30. El hallazgo y recuperación de la imagen se estudia en Albero Muñoz 2024.

pertenecía el convento<sup>31</sup>. No obstante, entre 1882 y 1883, al estar arruinada su capilla, la Virgen con el Niño acabó siendo arrinconada en un armario de la sacristía. Tal como narra en su obra *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*, cuando Fuentes y Ponte, acudió en mayo de 1883 a la Iglesia de San Andrés, encontró la imagen en un lamentable estado<sup>32</sup>. En palabras textuales “estaba ya sin la corona de lata”, el manto “manchado, cubierto de polvo y sumamente deslucido, no era otra cosa que un trapo de seda con galones”, la armadura para formar la devanadera “consistía en varios alambres gruesos sobre los que colgaba inmediatamente una tela blanca como enaguas”. El Niño había perdido su brazo izquierdo, que aparecía en la mano izquierda de la Virgen, “cuyas dos primitivas manos estaban fuera de su asiento, felizmente se conservaba, aunque incompleta, la izquierda”<sup>33</sup>.

En ese momento Fuentes y Ponte decidió encargar al escultor Francisco Sánchez Araciel, un artista especializado en la restauración de las obras de Francisco Salzillo, que restableciera “a su antiguo y primitivo lugar el Niño y las manos”, la realización de nuevas coronas de plata, la recuperación de la encarnación de caras y manos y que se dorase completamente la pieza. Para todo ello, contó con el consejo y aprobación de sus compañeros de la Real Academia de San Fernando y con los escultores Leoncio Baglieto y Francisco Sánchez, pertenecientes a la Comisión Provincial de Monumentos, quienes aprobaron todas las decisiones de Fuentes y Ponte. Unos meses más tarde, publicó una segunda obra titulada *Alcance a los ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen* (1886)<sup>34</sup>, en la que incorporaba la correspondencia mantenida con Fernández Guerra y Orbe, Académico de número de las Reales Academias de la Historia y de la Española de la Lengua. En una de las cartas remitidas por Fernández Guerra, se adjuntaba un dibujo que reproducía la representación de la Virgen de la Arrixaca contenida en la cantiga CLXIX, acompañado de una minuciosa descripción iconográfica<sup>35</sup>. Llama la atención que

31. Lisón Hernández 2024, 157-163 y Villabona Blanco 1993.

32. Días antes, el camarín se había hundido y se había decidido cerrar el bocaporte, impidiendo el culto a Nuestra Sra. de la Arrixaca.

33. Es interesante analizar lo expuesto en *Ligeros apuntes*, ya que no solo explica el estado en el que se encontraba la imagen, sino su proceso de recuperación a su primitivo estado. Según narra, una vez en el taller comprobaron que la escultura principal se encontraba sin mutilar “estando íntegra la (mano) derecha, en que sostiene la simbólica manzana del pecado original” y que los brazos del Niño “aunque rotos, no habían perdido su antigua forma”. En cuanto a la policromía, “el dorado, y bruñido de las túnicas de una y otra estatua estaba lleno de arañazos e imperfecciones, la encarnación de la cara de la Virgen se conservaba bien, pero no ciertamente la de la frente del niño”. También considera que, debió ser en el siglo XV cuando la Arrixaca se convirtió en una imagen de vestir, el momento en el que se le sustituyeron los ojos por unos de cristal. Fuentes y Ponte 1885, 47.

34. Fuentes y Ponte 1886a.

35. Fuentes y Ponte 1886a, 12.

en su respuesta, Fuentes y Ponte reconoce no haber tenido conocimiento previo de las *Cantigas de Santa María*, agradece el envío tanto de la transcripción como de la ilustración, y expresa su voluntad de adaptar la imagen restaurada conforme a la iconografía allí recogida<sup>36</sup>. En este proceso de restauración no acometía únicamente una recuperación física de la escultura, sino también una relectura conceptual, pues la imagen dejaba atrás su condición de Virgen vestidera, resultado de las mencionadas intervenciones barrocas, para ser restituida como escultura íntegra y sedente, conforme a su iconografía original<sup>37</sup>. De este modo, Fuentes y Ponte no solo reparaba los deterioros sufridos por la imagen, sino que llevaba a cabo una reinterpretación historicista, coherente con la sensibilidad romántica de su época, que contemplaba el arte medieval como expresión auténtica de espiritualidad y verdad histórica<sup>38</sup>. Resulta particularmente significativo que, aunque la miniatura de la cantiga muestre a la Virgen en disposición asimétrica, con el Niño asentado sobre su pierna izquierda, Fuentes y Ponte optara por rehacer la imagen siguiendo un modelo plenamente frontal y simétrico, situando al Niño en el centro del regazo materno. Esta decisión revela su voluntad de acercar la obra restaurada al tipo iconográfico de las grandes vírgenes sedentes románicas. No es casual que el autor sintiese admiración por otras imágenes marianas de los siglos XII y XIII, como las vírgenes de Montserrat y de las Mercedes en Cataluña, la de los Reyes en Sevilla o la de Valvanera en Castilla<sup>39</sup>. Todas ellas, al igual que la Virgen de la Arrixaca tras su restauración, responden al arquetipo de virgen trono, sedente, con el Niño sobre las rodillas, símbolo de autoridad espiritual y de continuidad con la tradición iconográfica del románico.

## Conclusión

La evolución de la imagen de la Virgen de la Arrixaca resume, de forma paradigmática, un doble proceso de transformación que afectó profundamente a numerosas esculturas marianas en el contexto hispánico. En primer lugar, la adaptación de esculturas medievales al modelo de vírgenes vestideras a partir del siglo XVI, y posteriormente, en el siglo XIX, un retorno, no exento de interpretación, a lo que se concebía como su iconografía medieval original.

Durante la Edad Moderna, especialmente tras las directrices del Concilio de Trento, la Iglesia fomentó una mayor accesibilidad emocional y visual de las imágenes

36. Fuentes y Ponte 1886a, 21.

37. Esta operación respondía plenamente al espíritu decimonónico, marcado por el impulso de rescatar el patrimonio medieval, revalorizando su lenguaje formal y su significado simbólico.

38. Para conocer los cultos litúrgicos organizados con motivo de la restauración de la imagen y las diferentes reacciones que estos suscitaron en la sociedad murciana, vid. Crespo 2002.

39. Fuentes y Ponte 1886b.

sagradas. Este impulso, unido al creciente protagonismo de las cofradías y a la influencia de la moda cortesana, provocó una transformación radical de muchas tallas medievales, que fueron adaptadas para ser vestidas. En el caso de la Virgen de la Arrixaca, este proceso supuso la modificación de su estructura original. Se le añadieron ojos de cristal, se articularon brazos, se separó al Niño Jesús, y se cubrió la escultura con elaborados mantos, abandonando así su carácter de imagen escultórica íntegra. La indumentaria no fue elegida al azar ya que se inspiraba en los atuendos de las reinas de la Casa de Austria, reforzando la dimensión regia de María como Reina de los Cielos. El vestido se convirtió en un lenguaje simbólico cargado de significados políticos, teológicos y estéticos. Sin embargo, en el siglo XIX, en un contexto profundamente influenciado por el Romanticismo, se vivió una revalorización del arte medieval. Fue en este marco donde se produjo el proceso inverso: el abandono de los elementos añadidos durante los siglos anteriores y el restablecimiento de la forma escultórica primitiva. En el caso de la Virgen de la Arrixaca, este momento de restitución vino de la mano de Javier Fuentes y Ponte, quien interpretó su hallazgo desde una óptica historicista y decidió restaurar la imagen según una concepción idealizada de su origen románico. La imagen dejó de ser una virgen vestidera para recuperar su condición de escultura sedente, dorada, frontal, con el Niño sobre el regazo y la manzana simbólica en la mano. Este gesto no solo supuso una reparación material, sino una declaración de principios, la vuelta a la imagen “auténtica” de la Edad Media como espacio de espiritualidad pura. La restauración se convirtió, por tanto, en una operación cultural, ideológica y estética, guiada por los valores decimonónicos de la conservación y del estudio erudito del pasado.

La historia de la Virgen de la Arrixaca revela con claridad cómo las imágenes religiosas no son objetos inmutables, sino entes vivos que evolucionan según las necesidades, sensibilidades y discursos de cada época. El paso de escultura a vestidera, y de vestidera a escultura, no responde solo a criterios estéticos o técnicos, sino a concepciones profundamente arraigadas sobre la función de la imagen en la experiencia devocional, sobre el papel de María en la religiosidad popular, y sobre la forma en que cada época mira, reinterpreta y resignifica su herencia artística.

## Bibliografía

- Albero Muñoz, María del Mar. 2024. "La Virgen de la Arrixaca: recuperación decimonónica de una imagen medieval". En *Pervivencia y metamorfosis, del mundo medieval en el imaginario moderno*, dirigido por Inmaculada Rodríguez Moya, Víctor Mínguez y Carles Rabassa, 317-324. Gijón: Trea.
- Bejarano Pellicer, Clara. 2012. "Santas medievales a los ojos barrocos". *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna* 7 (125). (<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/294/352>).
- Belda Navarro, Cristóbal. 1980. "El arte cristiano medieval en Murcia". En *Historia de la Región Murciana*, vol. IV: 203. Murcia: Edit. Regional.
- Bernal Casanova, Francisco Javier. 2013. "La restauración de la Virgen de la Arrixaca". En *XXIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, coordinadas por Miguel San Nicolás del Toro y Pedro Enrique Collado Espejo, 315-322. Murcia: Tres fronteras.
- Bernis Madrazo, Carmen y Amalia Descalzo. 2014. "El traje femenino español en la época de los Austrias". En *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Actas de congreso, coordinadas por José Luis Colomer y Amalia Descalzo, 39-76. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Bernis Madrazo, Carmen. 1982. "El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela". En *Miscelánea del Arte. Homenaje a Don Diego Angulo Íñiguez*, 145-154. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez.
- Bernis Madrazo, Carmen. 1990. "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte". En *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, comisariada por Juan Miguel Serrera, 65-111. Madrid: Museo del Prado.
- Caballero Carrillo, María Rosario. 2002. "Virgen de la Arrixaca". En *Huellas*, comisariado por Cristóbal Belda Navarro, 423. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Cea Gutiérrez, Antonio. 1992. *Religiosidad Popular: Imágenes Vestideras*. Valladolid: Caja España.
- Crespo García, Antonio. 2002. "El antiguo culto a la Virgen de la Arrixaca, historia y leyenda". *Revista Murgetana* 107: 119-133.
- Díaz Cassou, Pedro. 1977. *Serie de los obispos de Cartagena*. Murcia: Inst. Municipal de Cultura.
- Fernández de Alarcón Roca, Belén y María F. Sánchez Hernández. 2022. "Semiótica e iconografía mariana en imágenes de vestir; análisis de casos". *Human Review, International Humanities Review/Revista Internacional de Humanidades* 5 (7): 2-12.
- Fernández Ladreda, Clara. 2000. "Las imágenes de la Virgen en la escultura". En *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, coordinado por Isidro G. Bango Torviso, vol. 1: 415-417. León: Junta de Castilla y León y Caja España.

- Franco, Ángela. 2011. "Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media". *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 7: 103-146.
- Fuentes y Ponte, Javier. 1885. *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Murcia: Murcia: Imp. de "El Diario".
- Fuentes y Ponte, Javier. 1886a. *Alcance a los ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Murcia: Murcia: Imp. de "El Diario".
- Fuentes y Ponte, Javier. 1886b. *Desarrollo del culto a María en España durante la Edad Media*. Lérida: Imprenta Mariana.
- García Serrano, Rafael. 2015. *La Moda Española en el Siglo de Oro*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- González García, Juan Luis. 2022. "Arte español y "estilo trentino": historia de una mistificación". En *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional* editado por José Riello y Fernando Marías, 315-339. Madrid: Abada.
- Hautecoeur, Louis. 1965. "Le Concile de Trente et l'art". En *Il Concilio di Trento e la Riforma Tridentina, Atti del Convegno storico internazionale. Trento 2-6 settembre, 1963*, vol. 1: 345-362. Roma: Herder.
- Lapuerta Montoya, Magdalena. 2017. "Las reinas de la casa de Austria. La imagen femenina del poder". En *Mujeres en las artes* coordinado por Javier Martín Jiménez, 94-112. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Lisón Hernández, Luis. 2024. *Nuestra Señora de la Arrixaca, Patrona de Murcia desde la Edad Media*. Murcia: Real Hermandad de Damas y Caballeros Nuestra Señora de la Arrixaca.
- Martínez-Burgos García, Palma. 1989. "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* 2: 81-92.
- Martínez-Burgos García, Palma. 1990. *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martínez-Burgos García, Palma. 1990. "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca". En *Pedro de Mena y su época*, Simposio nacional coordinado por José Miguel Morales Folguera, 149-161. Málaga: Junta de Andalucía.
- O'Callahan, Joseph F. 1998. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden/Boston: Brill.
- Peñafiel Ramón, Antonio. 1987-1989. "Un patronato complicado: la capilla de la Virgen de la Arrixaca de Murcia". *Estudios Románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio* 6: 1749-1762.
- Peñafiel Ramón, Antonio. 1988. *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia: Universidad de Murcia.

- Pérez Crespo, Antonio. 2007. *Primitivas Patronas del Reino de Murcia. Entre la leyenda, la tradición y la historia, Ntra. Sra. de la Arrixaca, Nuestra Sra. de los Olmos, Santa María la Real de las Huertas y Santa María del Rosell*. Murcia: Amigos de Mursiya.
- Pérez de Tudela y Velasco, María Isabel. 1992. "La imagen de la Virgen María en las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio". *La España Medieval* 15: 297-320.
- Pérez Sánchez, Manuel. 1997. *La magnificencia del culto estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. 1984. "La repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y la censura al Greco". *Studies in the History of Art* 13: 153-159.
- Sánchez Rico, José Ignacio, Antonio Bejarano Ruiz y Jesús Romanov López-Alfonso. 2017. *El arte de vestir a la Virgen*. Córdoba: Almuzara.
- Saravia, Crescenciano. 1960. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 26: 129-143.
- Torres Fontes, Juan. 1960. "La cultura murciana en el reinado de Alfonso X". *Revista Murgetana* 14: 57-90.
- Trens, Manuel, María. 1946. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Edit. Plus Ultra.
- Triguero Berjano, David. 2014. "Origen y evolución de las imágenes vestideras de la Virgen". En *Emerge 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio* editado por M<sup>a</sup> Victoria Vivancos, María Teresa Doménech, Mercedes Sánchez Pons y Julia Osca Pons, 479-497. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Triguero Berjano, David. 2017. "Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución, técnicas y materiales". En *Escultura Liger*a coordinada por Gemma M<sup>a</sup> Contreras Zamorano, 135-146. Valencia: Ayuntamiento.
- Vega, Jesusa . 1994. "Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII". *Anales de Literatura Española* 10: 237-269.
- Villabona Blanco, M<sup>a</sup> Pilar. 1993. *La desamortización eclesiástica en la Provincia de Murcia (1835-1855)*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- Villar Movellan, Alberto. 1989. "Santos travestidos: Imágenes condenados". *Cuadernos de Arte e iconografía* 4: 185-186.
- Villegas, Bernardino de. 1625. *La esposa de Christo: instruida con la vida de Santa Lutgarda virgen, Monja de S. Bernardo*. Madrid: Imprenta Real.