



FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
TRABALLO DE FIN DE GRAO

GRAO EN HISTORIA DA ARTE

RITUAIS VISUAIS DE IDENTIDADE

*O papel dos vestidos na conformación da estética
e o simbolismo da Semana Santa de Ferrol*

Carmen Piñón Regueira

Tutora: Dolores Barral Rivadulla

Xullo de 2025

Resumo: A figura dos vestidosores foi, e sigue sendo, unha das menos valoradas dentro da organización das procesións de Semana Santa. Sen embargo, a súa labor é clave para a creación dun imaxinario devocional concreto e colectivo. Sendo un tipo de arte efímero descoñecido en Galicia, é fundamental por en valor este oficio. Se ben no caso andaluz é unha cuestión xa superada, no caso das Semanas Santas galegas, especialmente en Ferrol, unha das festividades máis importantes da comunidade, falar deste tema é aínda unha asignatura pendente.

Palabras clave: *Semana Santa, Ferrol, vestidosores, imaxes de vestir, identidade, estética.*

Resumen: La figura de los vestidosores fue, y sigue siendo, una de las menos valoradas dentro de la organización de las procesiones de Semana Santa. Sin embargo, su labor es clave para la creación de un imaginario devocional concreto y colectivo. Siendo un tipo de arte efímero desconocido en Galicia, es fundamental poner en valor este oficio. Si bien en el caso andaluz es una cuestión ya superada, en el caso de la Semana Santa de Ferrol, una de las más importantes de Galicia, revisar este tema es todavía una asignatura pendiente.

Palabras clave: *Semana Santa, Ferrol, vestidosores, imágenes de vestir, identidad, estética.*

Abstract: The role of religious statues' dressers has been, and still is, one of the most underrated in the organization of Holy Week's processions. Their work is, however, key for the foundation of a concrete and collective devotional imaginary. Being an ephemeral art unknown in Galicia, it is fundamental to highlight the importance of this profession. While in Andalucía this is something already being studied, the case of Ferrol's Holy Week, one of the most important celebrations in Galicia, going through this topic is still an unresolved matter.

Key words: *Holy Week, Ferrol, dressers, vested statues, identity, aesthetics.*

Índice

1. INTRODUCCIÓN	2
OBXECTIVOS DO TRABALLO	3
METODOLOXÍA	4
2. A SEMANA SANTA COMO CELEBRACIÓN: BREVE REPASO HISTORIOGRÁFICO	7
3. IMAXINERÍA DE VESTIR: ORIXE, EVOLUCIÓN E VARIEDADES TIPOLÓXICAS.....	14
3.1. TIPOLOXÍA E EVOLUCIÓN DAS IMAXES DE VESTIR	17
3.2. VESTIDORES: QUEN COIDA A IMAXE DA IMAXE?.....	21
3.3. ENRIQUECEMENTO ORNAMENTAL DAS VIRXES PROCESIONAIS	22
4. CASO DE FERROL: ESTADO DA CUESTIÓN	25
4.1. CONFRARÍA DE DOLORES.....	27
4.2. CONFRARÍA DA MERCED	33
4.3. CONFRARÍA DAS ANGUSTIAS	35
5. CONCLUSIÓN	40
6. BIBLIOGRAFÍA.....	43
6.1. RECURSOS WEB	46
7. ANEXO FOTOGRÁFICO	49

1. Introducción

A motivación desta investigación xorde a partir da lectura do traballo do profesor Jesús Palomero Páramo, quen nos anos setenta comezou un proceso de estudo e posta en valor da figura do “vestidor” no contexto da Semana Santa de Sevilla¹.

Se ben ó longo do tempo sempre foi recoñecida a labor de imaxineiros, bordadores, floristas, músicos e outras figuras clave na construción das procesións de Semana Santa, o papel dos vestidos e camareiras non foi obxecto de estudo ata ben entrado o século XX. Foi este un oficio tradicionalmente infravalorado e vinculado a estereotipos de carácter pexorativo, asociados a perfís socialmente estigmatizados, como homes afeminados ou mulleres maiores non casadas². Non é casual, de feito, a existencia de expresións como “quedar para vestir santos” que reflicten ese imaxinario³.

A función do vestidor resulta determinante no resultado final da imaxe procesional: a súa labor completa e da sentido visual ó traballo do escultor. A impronta que permanece na memoria dos devotos depende en gran medida da súa intervención estética. Así, unha talla mediocre pode acadar gran forza visual grazas a unha boa vestimenta, do mesmo xeito que unha peza escultórica de alta calidade pode perder impacto visual se non vai correctamente ataviada.

A partir destas ideas, Jesús Palomero centrou os seus esforzos en identificar, dentro da iconografía da Semana Santa sevillana, determinados modelos ou tendencias recorrentes que puidesen ser abordadas dende unha perspectiva historiográfica. Froito dese traballo, hoxe é posible falar de vestidos que marcaron un antes e un despois no

¹ Palomero Páramo, J. M. (1983). Las vírgenes de la Semana Santa de Sevilla. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.

² *Sin duda la figura más directamente, aunque no la única, asociada al mariquita en el ámbito religioso, es la del vestidor, encargado de ataviar imágenes religiosas, especialmente las que ocupan un lugar más destacado en la religiosidad andaluza, las Vírgenes.* Cáceres Feria, R. & Valcuende del Río, J. M. (2024). Globalización y diversidad sexual, gays y mariquitas en Andalucía. Gazeta de antropología. Sevilla.

³ *Dícese de la mujer que habiendo salido, o estando para salir de la edad juvenil, permanece célibe sin esperanzas de casarse, por ser antiguamente costumbre que las personas encargadas de vestir las imágenes y cuidar del ornato de las iglesias, fuesen las solteras entradas en años.* Sbarbi y Osuna, J. M. (1874). Florilegio o ramillete alfabético de refranes y modismos comparativos y ponderativos de la lengua castellana, p. 10.

modo de ataviar ás dolorosas, como Juan Manuel Rodríguez Ojeda ou os irmáns Pepe e Antonio Garduño, cuxos estilos e formulación seguen hoxe en día a servir como modelos para quen exerce este oficio⁴.

A diferenza do contexto andaluz —e moi especialmente o sevillano—, onde a Semana Santa constitúe desde hai décadas un obxecto de estudo consolidado tanto desde a historiografía como dende a antropoloxía, a realidade ferrolá continúa a presentar importantes lagoas investigadoras. A produción académica sobre as confrarías e manifestacións relixiosas de Ferrol é relativamente escasa, centrada fundamentalmente en aspectos históricos, artísticos ou devocionais xerais, sen que se teña desenvolvido ata o momento unha análise sistemática dos oficios e funcións internas das confrarías. Este baleiro resulta particularmente evidente no caso da figura dos vestidos, que queda reducida a unha cuestión meramente anecdótica, o que amosa claramente a necesidade dun estudo máis profundo e rigoroso que poña en valor esta dimensión da nosa tradición relixiosa. A cidade de Ferrol, cunha identidade fortemente marcada pola súa tradición mariñeira e militar, posúe unha personalidade singular que tamén se pode ver manifestada na súa Semana Santa, unha das celebracións máis populares da vila.

Obxectivos do traballo

Na relixiosidade contemporánea, a estética —entendida como o conxunto de imaxes, símbolos e representacións visuais— ocupa un lugar central na construción e expresión da fe. A aparencia das imaxes procesionais inflúe directamente na maneira en que os fieis se relacionan co sagrado, facendo que a devoción atravesese un filtro de recoñecemento visual: o crente precisa identificarse emocional e espiritualmente coa

⁴ Sobre a labor de Juan Manuel Rodríguez Ojeda como vestidor, deseñador e bordador, fala máis amplamente o profesor Andrés Luque Teruel en: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico* (2019).

Sobre Ojeda tamén fala Miguel Casas Gómez, quen di: *Son muchos los aspectos técnicos y artísticos innovadores, entre otros, algunos de especial significación y relevancia, como la irrupción de la semiótica del color [...] la configuración morfológica y el sentido plástico y estético de los palios, la introducción cromática de motivos florales y la forma de vestir a las dolorosas, que en la actualidad no se conciben sin la gran aportación e influencia de Rodríguez Ojeda.* Gómez (2022), p. 328.

imaxe que contempla. Neste contexto, a figura procesional vestida non é só unha talla sagrada, senón tamén un corpo simbólico cargado de mensaxe e identidade.

Este traballo nace coa vontade expresa de poñer en valor unha das labores máis singulares —e á vez máis descoñecidas— da Semana Santa galega. A partir deste punto, o obxectivo principal é analizar, de xeito rigoroso e crítico, os mecanismos a través dos cales se configura a identidade visual da Semana Santa de Ferrol, facendo fincapé na intervención estética dos vestidos como mediadores entre a imaxe e a percepción do sagrado por parte da comunidade.

A cidade de Ferrol, cunha Semana Santa plenamente consolidada e recoñecida como Festa de Interese Turístico Internacional, constitúe un espazo idóneo para observar esta evolución nos últimos anos, nos que o coidado estético das imaxes adquiriu unha relevancia crecente, reflectindo tamén os cambios na vivencia relixiosa.

Con este traballo preténdese, por unha banda, contribuír á documentación e comprensión dun fenómeno estético e devocional que segue vixente, e por outra, abrir un campo de estudo dentro da Semana Santa galega, visibilizando unha figura que, malia a súa discreción, ocupa un lugar clave na construción simbólica do sagrado. A través do caso de Ferrol aspírase a xerar unha reflexión sobre o papel da imaxe vestida na relixiosidade popular contemporánea.

Metodoloxía

O presente traballo aborda o estudo da figura dos vestidos desde unha perspectiva interdisciplinaria que combina a análise histórica coa observación directa da realidade. A metodoloxía empregada responde, por tanto, á natureza híbrida do obxecto de estudo que esixe tanto unha reconstrución do seu desenvolvemento histórico coma unha interpretación do seu funcionamento actual e da percepción social.

Nun primeiro momento, elaborouse unha revisión bibliográfica e documental centrada na evolución das confrarías e da relixiosidade popular en Galicia, con especial atención ao contexto urbano de Ferrol durante o Antigo Réxime e o século XX. Esta fase permitiu establecer o marco histórico no que se insire o fenómeno dos vestidos, así como identificar as principais transformacións que afectaron á configuración da estética procesional e ao papel dos axentes encargados de construíla.

Paralelamente, realizouse unha análise tipolóxica centrada na orixe e evolución técnica das imaxes de vestir, tomando como referente o caso de Sevilla. Esta cidade constitúe o berce histórico e estilístico deste tipo de análise, polo que resulta un modelo de especial relevancia para comprender os criterios que rexen a súa configuración. A elección de Sevilla responde non só á súa tradición senlleira na imaxinería procesional, senón tamén ao feito de que moitas das tallas marianas empregadas na Semana Santa de Ferrol proceden de obradoiros sevillanos ou, en todo caso, andaluces. Así pois, considérase metodoloxicamente pertinente establecer unha comparación entre ambas realidades, partindo da hipótese de que moitas das consideracións formais, iconográficas e devocionais propias do ámbito hispalense poden ser aplicadas con rigor ao contexto ferrolán, aínda que adaptadas ás súas particularidades culturais e relixiosas. Esta análise permitirá contextualizar historicamente as imaxes que procesionan en Ferrol e interpretar a súa evolución dentro dun sistema visual e devocional máis amplo.

A segunda parte do TFG baseouse nun traballo de campo de carácter cualitativo no cal se realizaron entrevistas ós vestidos implicados na organización da Semana Santa de Ferrol. A través destas conversas procurouse recoller testemuños directos sobre a práctica do vestido das imaxes, os criterios estéticos que a rexen, a carga simbólica que se lle atribúe e a relación emocional que os fieis establecen coas virxes. Así mesmo, realizouse un seguimento das tendencias recentes na presentación das imaxes, mediante a observación participante e a análise de arquivos fotográficos e das procesións dos últimos anos, recollidos na maior parte na revista *Ecce Homo*, editada pola Xunta Xeral de Confrarías e Irmandades de Ferrol⁵.

⁵ <https://semanasantaferrol.com/revista-ecce-homo/>

Non obstante, o estudo da figura do vestidor presenta algunha que outra dificultade metodolóxica derivada do carácter hermético desta función. O feito de tratarse de imaxes sagradas de devoción implica que nin os cofrades nin os vestidos permiten que as figuras sexan observadas “espidas”, polo que o acceso ó proceso da vestimenta está practicamente vetado. Esta situación obriga ó investigador a recorrer a análise indirecta, centrada na valoración das imaxes unha vez ataviadas.

Este enfoque metodolóxico, que combina a análise de fontes primarias e secundarias cunha lectura antropolóxica da práctica relixiosa actual, pretende artellar unha visión completa e contextualizada da figura do vestidor como axente clave na construción da devoción a través da imaxe. A intersección entre tradición, estética e emoción, analizada tanto desde o pasado coma desde o presente, resulta fundamental para comprender o sentido e a permanencia desta figura nun contexto de relixiosidade contemporánea⁶.

⁶Fernández de Alarcón Roca B. & Sánchez Hernández, M. F. (2022). Semiótica e iconografía mariana en imáxenes de vestir: análise de casos. *HUMAN REVIEW*, 11, p. 11.

2. A Semana Santa como celebración: breve repaso historiográfico

Na Europa medieval, e particularmente nos reinos peninsulares, a relixiosidade vertebraba de forma transversal todos os ámbitos da vida cotiá. A celebración das festas relixiosas non só cumpría unha función litúrxica ou espiritual, senón que estruturaba o calendario social e económico das comunidades. Estas festas, vividas de forma colectiva, servían para reafirmar vínculos de pertenza, reconstruír o tecido comunitario tras períodos de conflito e restablecer simbólicamente a orde social a través do rito⁷.

A festa medieval era unha experiencia total, que combinaba o lúdico, o relixioso e o político, funcionando como mecanismo de cohesión e de representación simbólica da comunidade. Nas cidades castelás da Baixa Idade Media, as celebracións tiñan lugar ao longo do ano e convocaban a veciños, confrarías e gremios, ben en festas de carácter reducido ben en grandes eventos. A dimensión sacra destes encontros ancoraba a súa forza nunha tradición arcaica onde o rito, a transgresión controlada e o tempo cíclico ofrecían unha experiencia compartida do sagrado e do simbólico⁸.

Estas celebracións non eran formas de ocio nin se reducían á relixiosidade institucional, senón que articulaban identidades, xeraban vínculos e reafirmaban a continuidade entre o tempo natural, o tempo social e o tempo relixioso⁹.

Neste período, as prácticas relixiosas colectivas eran tan comúns como as individuais. A forma máis habitual de asociacionismo relixioso na sociedade da Idade Media e a Idade Moderna eran as confrarías, que posteriormente se diferenciarían entre confrarías e irmandades¹⁰. As confrarías de penitencia —precisamente aquelas que

⁷ Asenjo González, M. (2013). Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media. *Edad Media: Revista de Historia*, 14, p. 40.

⁸ *Se trataba de una sociedad profundamente religiosa, atezada por inseguridades y temores, al tiempo que fuertemente marcada por lo sagrado, que encontraba en las fiestas la ocasión de recomponer el orden vital. Íbidem*, p. 37.

⁹ *Íbidem*, p. 43.

¹⁰ As confrarías, historicamente, representaban asociacións de fieis que se constituían baixo a protección dunha advocación relixiosa específica, coa finalidade de renderlle culto, organizar actos litúrxicos e desenvolver labores asistenciais. Pola súa parte, as irmandades están máis relacionadas con vínculos de pertenza social, profesional ou territorial, e combinan os fins devocionais cos de beneficio mutuo entre os

organizan as procesións de Semana Santa— comezaron a fundarse a partir do século XVI¹¹.

A orixe da Semana Santa como celebración pública e estruturada non se pode desligar do contexto da Contrarreforma e da reorganización da vida relixiosa que seguiu ao Concilio de Trento. Estas manifestacións públicas da relixiosidade católica xurdiron como resposta aos retos que supuxo a reforma Protestante, aos decretos tridentinos e ao impacto simbólico e social dos primeiros autos de fe. Neste marco, a poboación católica sentiu a necesidade de expresar publicamente a súa adhesión á ortodoxia a través de actos de culto exterior, nos que a teatralidade, a emoción e a escenografía adquiriron un peso determinante. O uso de imaxes, procesións e rituais visuais converteuse nun instrumento privilexiado para afirmar a fe católica de maneira colectiva¹².

Como sinala Domingo González Lopo, as confrarías —e especialmente as de penitencia— foron unha das principais ferramentas da Igrexa para integrar á poboación nun novo modelo de vivencia relixiosa baseado na interiorización da doutrina e na participación ritual organizada. Estas confrarías, moitas veces promovidas por ordes relixiosas ou polo episcopado, cumpriron un papel clave na difusión da relixión tridentina, contribuíndo á formación relixiosa, á moralización dos fieis e á xestión do calendario festivo das comunidades¹³.

seus membros. Segundo recolle Domingo González Lopo: *a confraría tende a organizarse en torno a unha devoción concreta, mentres que a irmandade se basea máis na solidariedade entre iguais, ben sexan veciños, gremios ou grupos sociais*. González Lopo, D. (2013). Las cofradías en la formación religiosa y el control festivo en las parroquias de Galicia y el norte de Portugal en época moderna. *Ohm Obradoiro de Historia Moderna*, 22, p.66.

Durante los siglos medievales, la vertiente asistencial, o incluso lúdica, jugaba un papel más relevante que la religiosa, constituyéndose las cofradías más por carácter espontáneo que por el interés de las jerarquías de la Iglesia. Martín García, A. & Martín García, A. (2007). Las cofradías de la Orden Tercera de Ferrol. Estudio histórico – artístico. Cofradías de la Orden Tercera, p. 12.

¹¹ Sánchez Herrero, J. (1985). Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 28.

¹² Ruiz Espada, S. (2019). Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria. *Symma Studiorum Scvltoricae: In Memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”. Crevillent, p. 140.

¹³ González Lopo (2013), p. 66.

Durante os séculos XVII e XVIII, a vida confraternal atravesou etapas de consolidación e crise. O impulso inicial, que potenciou a devoción das imaxes procesionais, viuse matizado no século XVIII polas reformas borbónicas e pola racionalización do culto¹⁴. Co comezo do século XIX, a inestabilidade política e as transformacións sociais afectaron directamente á continuidade das confrarías e á celebración da Semana Santa. A invasión francesa implicou a destrución de numerosos templos e mosteiros, mentres que as desamortizacións civís provocaron a perda de patrimonio sacro e a disolución de moitas confrarías. A Revolución Gloriosa de 1868, fortemente laicista, desacralizou espazos e limitou a acción pública da Igrexa¹⁵.

A relixión converteuse entón nun dos eixos centrais do conflito ideolóxico en España, especialmente durante a Segunda República, que instaurou un estado laico e restrinxiu a presenza relixiosa no espazo público. A reacción foi contundente e na Guerra Civil, especialmente na zona republicana, moitos templos foron saqueados ou destruídos por grupos anticlericais, con un impacto devastador no patrimonio das confrarías de penitencia¹⁶.

Tras a guerra, o franquismo promoveu unha recuperación e instrumentalización da Semana Santa como parte da súa política de nacionalcatolicismo. Durante os anos 40 e 50 recuperáronse moitas confrarías históricas e fundáronse outras novas. Esta etapa supuxo un novo impulso para o asociacionismo relixioso, aínda que fortemente condicionado polo control institucional e a subordinación á política oficial¹⁷.

¹⁴ No contexto do despotismo ilustrado, os monarcas borbónicos, influenciados polas ideas da Ilustración, buscaron racionalizar as prácticas relixiosas, promovendo unha fe máis interiorizada e menos centrada en manifestacións externas como as procesións. En palabras de Carmen Rodríguez González: *en la segunda mitad del siglo (XVIII) se apreció una actitud más crítica y cierto progreso del espíritu secularizador, potenciado por las reformas de los ilustrados. Insistieron éstos en convertir al clero secular en una especie de funcionarios, al servicio de su política reformista, y se empeñaron en un problema más complejo: la decadencia de los regulares. Censuraron las rencillas entre sus miembros, su excesivo número, su ignorancia, sus supersticiones, sus procedimientos para pedir limosna (abusando del amor popular en la predicación, el confesionario y la beneficencia)*. Rodríguez González, M. C. (1999). Las relaciones Iglesia-Estado en España durante los siglos XVIII y XIX. *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 19, p. 203.

¹⁵ Rodríguez González (1999), p. 217.

¹⁶ Os danos ocasionados polo bando republicano na diócese de Mondoñedo-Ferrol son tratados de maneira máis detallada por José Ramón Hernández Figueiredo en *El anticlericalismo y sus consecuencias en las diócesis gallegas durante el período de la II República (1931-1936)*. (2009).

¹⁷ González Lopo (2013), p. 78.

A partir dos anos 60, coa consolidación de España como destino turístico internacional, a Semana Santa comezou a adquirir tamén unha dimensión cultural e económica. Dende 1980, o Estado español comezou a recoñecer oficialmente a súa importancia patrimonial mediante a declaración de moitas celebracións como Festas de Interese Turístico Nacional ou Internacional. Entre as primeiras recoñecidas estiveron as de Sevilla, Valladolid, ou Zamora. Este recoñecemento a nivel institucional contribuíu á revitalización de moitas celebracións, así como á fundación de novas confrarías durante as décadas de 1980 e 1990¹⁸.

No caso que nos concirne, malia que os primeiros documentos sobre celebracións procesionais na cidade de Ferrol (diocese de Mondoñedo) datan de principios do século XVII¹⁹ é razoable pensar que estas prácticas litúrxicas existían con anterioridade, debido en gran medida á influencia de ordes relixiosas mendicantes. Domingo González Lopo menciona a importante presenza en Galicia de franciscanos e dominicos xa desde o século XIII²⁰. No 1377 instalan o Convento de San Francisco na vila de Ferrol, e cara ó 1741 se funda, dentro da antiga igrexa conventual, a Venerable Orden Tercera²¹.

Durante o século XVIII, o contexto social e urbano de Ferrol cambia de maneira notable. O nomeamento da vila en 1726 por parte da coroa como capital do Departamento Marítimo do Norte (unha decisión estratéxica orientada á construción dun dos arsenais máis ambiciosos e avanzados da Armada Real nese momento) impulsará notablemente tanto a súa poboación como a súa economía. Estas obras xeraron unha gran demanda de man de obra xunto co asentamento dun importante continxente militar,

¹⁸ Sevilla e Valladolid: 1980; Zamora: 1982. Vía: <https://turismo.gob.es/desarrollo-sostenibilidad/fiestas/Paginas/Fiestas-de-Inter%C3%A9s-Tur%C3%ADstico-internacional.aspx>

¹⁹ As primeiras noticias que temos dunha primitiva semana santa ferrolá son a través das visitas pastorais dos bispos de Mondoñedo. Malia todo, ata 1616 estas non mencionarán procesións penitenciais asociadas ás catro cofradías existentes no momento (do Santísimo, do Rosario, de San Roque e do Santo Cristo). Rodríguez Anido, J. (2024). El desarrollo de la Semana Santa de Ferrol (A Coruña). *II Congreso Internacional de Hermandades y Piedad Popular. Comunicaciones*, p. 285.

²⁰ González Lopo (2013), p. 66.

²¹ Martín García & Martín García (2007), p. 18.

o que deu lugar a un intenso proceso migratorio procedente de diversas rexións atraído polas expectativas que abría o novo proxecto naval²².

Como consecuencia, en moi pouco tempo, Ferrol deixou de ser unha pequena vila centrada nas actividades do sector primario —como tantas outras da fachada cantábrica— para converterse na cidade máis poboada da costa norte peninsular. Os cambios que tiveron lugar neste período foron de gran envergadura e afectaron o tecido demográfico, social, económico, cultural e urbanístico da localidade, transformándoa nun dos principais centros estratéxicos da monarquía borbónica. Este crecemento económico, ligado ó desenvolvemento do Arsenal e ó asentamento da mariña contribúe ó auxe da relixiosidade pública²³.

Neste marco, a Semana Santa ferrolá adquire unha dimensión máis estruturada e complexa. Ás celebracións tradicionais do Xoves e Venres Santo súmanse novos elementos devocionais: o xurdimento de confrarías, a creación de novos pasos procesionais e unha maior implicación institucional e cidadá. A finais do século XVIII consolídanse algunhas das procesións fundamentais, como son o Santo Encontro o venres pola mañá, a do Santo Enterro pola tarde e a Soledad, coñecida popularmente como *Os Caladiños*, pola noite²⁴.

Esta consolidación progresiva vaise truncar ao longo do século XIX, cando a celebración da Semana Santa en Ferrol entre nun prolongado período de decadencia motivado por múltiples factores. En primeiro lugar a invasión napoleónica, que provocou a destrución de templos e a disolución temporal de comunidades relixiosas, interrompendo a continuidade das prácticas procesionais e debilitando consigo o tecido devocional urbano²⁵. A esta crise inicial seguiulle, en 1837, a desamortización de

²² Rodríguez Anido (2024), pp. 286-287.

²³ Véxase: Vigo Trasancos, A. (1984) *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*. Vigo. COAG.

²⁴ Rodríguez Anido (2024), p. 290.

²⁵ As tropas napoleónicas saquearon numerosos obxectos litúrxicos, incluíndo imaxes procesionais, interrompendo as prácticas devocionais en moitas localidades, sen ser Galicia unha excepción. O convento de San Francisco de Viveiro foi ocupado por tropas francesas en 1809. (Donapetry Yribarnegaray, J. (1953) *Historia de Viveiro y su concejo*). O convento das Clarisas de Monforte de Lemos foi convertido en cuartel polos mesmos, atopando as relixiosas o edificio completamente destruído e arrasado, sen recursos para subsistir.

Mendizábal, que tivo consecuencias directas na cidade: os franciscanos foron expulsados e prohibiuse aos membros da súa Orde Terceira organizar as procesións do *Ecce Homo* e da Soledad, o que implicou a ruptura cun modelo procesional asentado desde o século XVIII²⁶. A situación agravouse co ascenso das políticas liberais e o crecemento da secularización institucional, especialmente trala Revolución de 1868, que impulsou un programa de desacralización do espazo público e restrinxiu a acción das confrarías. Alfredo Martín sinala que este conxunto de cambios xerou unha crise do asociacionismo relixioso en Ferrol a comezos do século XIX, interrompendo a expansión das confrarías e limitando o seu papel social e litúrxico²⁷.

Este proceso de debilitamento agudízase durante a Segunda República, momento no cal practicamente desaparecen as procesións como reflexo dun contexto de confrontación ideolóxica e perda de peso das institucións relixiosas²⁸.

A moderna transformación comeza na década dos 40 do pasado século, cando se inicia unha renovación profunda da Semana Santa de Ferrol, dando pé a unha etapa de recuperación e reorganización. Nesta fase, que Fernández Díaz describe cunha “nova fisionomía”²⁹, fúndase a Confraría do Santísimo Cristo da Misericordia, e adquírense novos tronos con innovacións, como a luz eléctrica³⁰. A presenza da Mariña na cidade significará a chegada e influencia de modelos procedentes do sur da Península, introducido así innovacións estéticas e funcionais, particularmente os de Sevilla en canto a imaxinería, ou Málaga no modo de portar os tronos³¹. Tamén xurdirán renovacións no

https://www.lavozdegalicia.es/noticia/lemos/2019/04/06/convento-clarisas-cuartel-cuadra-durante-invasion-1809/0003_201904M6C2991.htm

²⁶ Rodríguez Anido (2024), p. 291; Martín García, A & Martín García, A. (2007), p. 57.

²⁷ Martín García, (2018), p. 552.

²⁸ Fernández Díaz, E. (2006) La Semana Santa de Ferrol en sus procesiones y sus ymágenes. Edicións Émbora, Ferrol, p. 60.

²⁹ 1939 foi o ano en que se produciu a primeira saída de penitentes ataviados con hábito e capirote, algo insólito na Semana Santa Ferrolá, sendo este un tipo de vestimenta máis propio de Castela ou Andalucía. *Íbidem*, p. 63.

³⁰ *Íbidem* p.66.

³¹ “Málaga y Cartagena son los referentes estéticos claros tanto en la forma de procesionar los nazarenos, en formación y marcando el paso, como en el modo de portar los tronos, a hombro por fuera”. Rodríguez Anido (2024), p. 298.

No ano 2010, a revista *Ecce Homo* recuperou un texto que Gonzalo Torrente Ballester, natural de Ferrol, escribira sobre a súa Semana Santa. Nel di: *Cierta noche, en la plaza de Amboage, cuando la Virgen de los*

campo da música, os hábitos penitenciais e a posta en escena en xeral. As confrarías adquiren un papel protagonista na vida relixiosa e cultural da cidade e a participación cidadá aumenta de forma considerable. Cómpre sinalar que esta expansión non se baseou unicamente na creación de novas irmandades, senón tamén na incorporación de novas seccións dentro das confrarías existentes, reforzando así a súa capacidade organizativa sen fragmentar a estrutura tradicional³².

Non obstante, este crecemento de posguerra será limitado na década dos 70 debido a dous motivos: primeiramente, o Concilio Vaticano II leva a un afastamento das formas tradicionais de relixiosidade popular³³ e, ó mesmo tempo, xorden unha serie de revoltas sociais que provocaron enfrontamentos entre os traballadores dos estaleiros –que reclamaban melloras laborais– e as forzas policiais da cidade. Así, no 1971, o entón bispo da diocese de Mondoñedo-Ferrol decreta a prohibición do uso do capirote nas procesións para evitar posibles agresións. As confrarías non estarán completamente de acordo con esta decisión episcopal/política, polo que ese ano ou ben suspenderon ou ben reduciron as súas procesións provocando que ó ano seguinte non se celebrase por acordo de todas as confrarías³⁴.

A recuperación da Semana Santa ferrolá desenvolverase de maneira progresiva ao longo das últimas décadas do século XX, especialmente no plano institucional. Neste ámbito comeza a consolidarse unha maior estabilidade organizativa das corporacións

*Dolores y San Juan Evangelista entraban en la iglesia, se oyó una saeta, cantada en medio de la plaza por un marinero del sur. Fue la avanzada de la transformación (...). Los modelos del sur han cambiado el concepto de la Semana Santa ferrolana, donde antaño no había túnicas ni capirotos: para verlos había que bajar a Andalucía o instalarse en una silla de la calle Mayor cartagenera para ver el desfile de los "Marrajos" y de los "Californios". Recuperado da revista *Ecce Homo* (2010), P. 80. Ferrol. Orixinalmente publicado en *La Semana Santa Ferrolana* (1994), P. 13.*

Así mesmo, Ana e Alfredo Martín García mencionan a Armada e a Autoridade Portuaria como principais sosténs da confraría da Orde Terceira, unión da Confraría da Soidade e do *Ecce Homo*. Así mesmo, destacan a súa solidariedade co resto de confrarías para garantir un correcto desenvolvemento dos desfiles procesionais, cedendo materiais ou man de obra. Martín García & Martín García (2007), p. 33.

³² Fernández Díaz (2006), p. 68.

³³ O autor Emilio Fernández Díaz achaca á mala interpretación do Concilio Vaticano II – o que denominou “*hecatombe iconoclasta*”– que tivo lugar na parroquia de Dolores, ó seren retirados os seus retablos. *Ibidem*, p. 75.

³⁴ Fernández Díaz (2006), p. 75.

cofrades. En 1974 prodúcese a unión das confrarías da Soledad e do *Ecce Homo*, e en 1981 apróbanse os novos estatutos da Confraría das Angustias, no marco da nova Constitución Española e das orientacións pastorais derivadas do Concilio Vaticano II.³⁵

A evolución institucional continuará nos anos noventa: en 1991 ten lugar a independencia estatutaria definitiva da Confraría do Santo Enterro e, en 1992, dáse a fusión das confrarías con sede na igrexa de Dolores, encabezadas pola da Virxe dos Dolores e a do Cristo da Misericordia³⁶. Este proceso de reorganización interna e unificación contribuíu de maneira decisiva á dispersión dos actos procesionais ao longo de toda a Semana Santa.

Durante as décadas seguintes, esta festividade irá adaptándose ós novos tempos, ampliando os seus actos procesionais, diversificando os actos litúrxicos e reforzando a súa estrutura organizativa. Este esforzo conxunto de confrarías, institucións civís e eclesiásticas e un interese popular cada vez maior foi clave para a súa declaración como Festa de Interese Turístico Internacional no 2014³⁷, un recoñecemento que da conta non só da súa riqueza patrimonial e simbólica, senón tamén do valor identitario que representa para a cidade de Ferrol.

3. Imaxinería de vestir: orixe, evolución e variedades tipolóxicas

As chamadas tallas procesionais de vestir —tamén denominadas de candelero ou de bastidor— constitúen un tipo específico de escultura relixiosa caracterizada pola súa funcionalidade cultural e pola súa disposición ao engalanamento ornamental. Este tipo de imaxe, moi estendido no ámbito andaluz e posteriormente noutras rexións de España, presenta a talla completa só en cabeza e mans, mentres que o resto do corpo está conformado por un armazón ou estrutura interna, normalmente articulada, que permite

³⁵ Rodríguez Anido (2024), p. 299.

³⁶ Fernández Díaz (2006), p. 66.

³⁷ <https://turismo.gob.es/desarrollo-sostenibilidad/fiestas/Paginas/Fiestas-de-Inter%20Tur%20ADstico-internacional.aspx>

a colocación de diferentes conxuntos de vestimenta, xoias, coroas e outros elementos simbólicos.

Emilio Fernández Díaz outórgalle a este tipo de imaxinería 3 finalidades principais:

- *Sentido espiritual*, en canto o home acude a ela como intercesora ante Deus.
- *Sentido pedagógico-catequizante*: as imaxes como auxiliares da predicación e soporte plástico dos sermóns.
- Recreo visual e certa “diversión” na búsqueda da beleza e o placer visual e ascético, que se aúna no *valor artístico*³⁸.

Seguindo estes preceptos, as imaxes procesionáis, máis aló dun obxecto escultórico, foron historicamente –a raíz dos preceptos do Concilio de Trento– concebidas cunha función catequizante, que evolucionaron, por mor do culto popular ata cumprir con certas convencións estéticas. Estas cuestións estéticas vense relacionadas directamente cos fieis no momento en que as virxes portan as a súas doazóns, creando toda unha historia de interdependencia emotiva e funcional³⁹.

A primeira Virxe de vestir documentada como tal é a Virxe dos Reis, unha talla de madeira policromada, de autor anónimo, entronizada por Fernando III na Catedral de Sevilla como símbolo da súa vitoria sobre os musulmáns⁴⁰(**fig. 1**). Esta imaxe, de estilo tardorrománico, conta cun mecanismo interior que lle permite mover os brazos, de maneira que pode adoptar xestos de bendición ou de consolo ao Neno que sostén⁴¹. Sobre esta Virxe e sobre o propio rei, escribiu Alfonso X O Sabio na Cantiga de Santa María nº 295:

³⁸ Fernández Díaz (2006), p. 91.

³⁹ Fernández de Alarcón Roca & Sánchez Hernández (2022), p. 5.

⁴⁰ Triguero Berjano, D. (2017). Imágenes vestidas de candelero, su origen, evolución técnica y materiales. *Escultura Ligera*. Valencia, p. 137; Palomero Páramo (1983), p. 17.

⁴¹ Fernández de Alarcón Roca & Sánchez Hernández (2022), p. 7.

*E daquest' un gran miragre
vos quér' óra retraer
que mostrou Santa María,
per com' éu pud' aprender,
a un Rei que sas figuras
mandava sempre fazer
muit' apóstas e fremosas;
e fazia-as vestir*

*de mui ricos panos d' ouro
e de mui nóbre lavor,
e pōía-lles nas téstas
pera parecer mellor
corōas con muitas pédras
ricas, que grand' esprandor
davan sempr' aa omagen
e faziana luzir.*

*E outrossí nas sas féstas
ar fazia-lle mudar
sempr' outros panos mais ricos
pola fésta mais honrrar,
e ben assí as fazia
pōer sôbelo altar;
demais trovava per ela,
segund' oí departir.*

*Sobre esto quiero contaros ahora un gran
milagro
que mostró Santa María,
tal como me enteré,
a un rey que siempre mandaba hacer
imágenes suyas (de la Virgen)
muy hermosas y elegantes.
Además, mandaba que las vistiesen*

*Con ricos paños de oro
y muy bien bordados,
y, para darles mejor apariencia,
les ponía en la cabeza
coronas con muchas piedras
preciosas, que hacían
resplandecer la imagen
y la hacían brillar.*

*Asimismo, en los días de sus fiestas,
hacía que les cambiasen
las ropas por otras más ricas para honrar
mejor la fiesta,
y hacía que las pusiesen así
sobre el altar.
Además, trovaba por ella,
por lo que oí contar.⁴²*

As tallas de vestir acadaron especial desenvolvemento no contexto hispalense, onde se consolidou unha estética da indumentaria marcada pola riqueza dos tecidos, a complexidade dos bordados e a presenza de complementos iconográficos. De forma que

⁴² Alfonso X, Rei de Castela; Fidalgo Francisco, E. (trad.) Traducción ó castelán das *Cantigas de*

Santa María de Alfonso X el Sabio. Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 418.

ó longo da Idade Media, o modelo fernandino terminaría difundíndose por todo o ámbito andaluz. As primitivas imaxes marianas sufrirán diferentes transformacións, sendo adaptadas para seren vestidas, como por exemplo a Virxe de Gracia de Carmona ou a Virxe do Valle de Écija⁴³. Coa institucionalización das procesións como forma pública de culto, este tipo de imaxes pasaron do ámbito eclesiástico-devocional ao espazo urbano. Será nese momento cando a escultura de vestir acadase protagonismo como xénero propio dentro da imaxinería sacra española⁴⁴. A súa funcionalidade, ligada á escenificación barroca da Paixón, converte a estas imaxes nun soporte visual esencial para a espiritualidade popular. Unha característica habitual nas imaxes de candelero do século XVIII serán os postizos: ollos, pestanas, perrucas, bágoas... A través dos cales a imaxe adquire non só maior naturalismo, senón tamén maior carga expresiva⁴⁵. Estas tallas poden representar tanto figuras masculinas como femininas⁴⁶. No caso destas últimas, cómpre destacar a variante da virxe da Piedade coñecida como *Dolorosa*: unha Virxe que, a través dun xesto sereno e compasivo, transmite unha espiritualidade que apela á emoción do fiel.

España é a día de hoxe un dos países con maior número de exemplares conservados de imaxes de vestir e, ao mesmo tempo, un dos poucos onde se continúa producindo este tipo de escultura⁴⁷.

3.1. Tipoloxía e evolución das imaxes de vestir

Dentro do termo *imaxe de vestir* debemos distinguir entre aquelas cuxo orixe é unha talla completa de madeira –pero que ó longo do tempo foi igualmente vestida como consecuencia da devoción popular–, e aquelas outras, chamadas “de candelero” ou “de bastidor”, que, como se especificou, presentan un tratamento escultórico completo unicamente nas partes visibles: a cabeza, as mans e, nalgún caso, tamén os pés. Estes

⁴³ Triguero Berjano (2017), p. 137.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁵ Triguero Berjano (2017), p. 143.

⁴⁶ Ver anexo (figs. 2 e 3).

⁴⁷ Triguero Berjano, D. (2022). Propuesta metodológica para el análisis estilístico y técnico de imágenes de vestir de bulto redondo. Aplicación a una imagen del Siglo XVII. *Ge-conservacion*, p. 136.

elementos adoitan estar tallados en madeira e policromados con notable realismo⁴⁸. Están formadas por un busto tallado na parte superior, un torso cuberto con tea ou coiro, e na metade inferior unha estrutura interior cónica feita a base de listóns de madeira, que recibe o nome de “candelero” (**fig. 2**). Os brazos destas imaxes vestideiras adoitan tamén estar articulados, o que permite facilitar o seu manexo á hora de vestilas, e é tamén un modo de alterar a postura da talla, permitíndolle mudar de xesto –por exemplo, colocándoa en posición de bendecir–, intensificando así o seu valor expresivo ⁴⁹.

Na súa formulación máis primitiva estas imaxes presentaban unha disposición frontal e hierática, cunha expresión facial contida que transmite serenidade e graza. Exemplos paradigmáticos deste modelo son a mencionada Virxe dos Reis de Sevilla, a antiga imaxe da Virxe da Cabeza de Andújar ou a Virxe do Rocío. Imaxes que adoitan mostrar un leve sorriso, mirada frontal ou baixa e están engalanadas con tocas ou rostrillos⁵⁰ que organizan visualmente o rostro, enmarcándoo. As súas mans dispónse no que se denomina *de garfo*, é dicir, abertas e cos dedos completamente estirados, ben cara arriba ben cara abaixo. En moi poucas ocasións se mostraban as mans semipechadas ou enlazadas en xesto de oración, e en ningún caso pechadas⁵¹. As mans son un elemento clave tanto na configuración formal da imaxe como na súa capacidade de comunicar, e cobran especial relevancia como parte do dispositivo devocional. Como sinala Triguero Berjano, actúan como soporte expresivo, ao tempo que acollen atributos de significación litúrxica ou emocional (un rosario, un pano, un escapulario...)⁵².

⁴⁸ Carrasco Murillo, F. J. (2022) El atavío de las dolorosas de candelero y su registro patrimonial. Universidad de Sevilla. Sevilla, p. 109.

⁴⁹ Fernández de Alarcón Roca & Sánchez Hernández (2022), p. 7.

Francisco Carrasco Murillo atribúe un precedente desta tipoloxía nos cristos articulados para levar a cabo teatralizacións do descendemento da Cruz, sendo o exemplar máis antigo conservado en España o Cristo dos Gascones de Segovia, do século XII. Carrasco Murillo (2022), p. 107.

⁵⁰O simbolismo dos *rostrillos* atopámolo referido no Apocalipse 12:1: *E apareceu unha gran sinal no ceo: unha muller vestida de Sol, ca Lúa baixo os seus pes, e sobre a súa cabeza unha coroa de doce estrelas. A expresión “vestida de Sol” evoca o resplandor que, en forma de rostrillo ou refachos, sexan de punta ou redondas, salientaban aínda máis a divinidad destas imaxes. As coroas de doce estrelas son tamén empregadas hoxe en día, en referencia ás doce tribus de Israel. Fernández de Alarcón Roca & Sánchez Hernández (2022), p. 6.*

⁵¹ Palomero Páramo (1983), p. 37.

⁵² Triguero Berjano (2017), p. 141.

A mediados do século XVII, prodúcese un cambio significativo na fisionomía das imaxes marianas de vestir, especialmente no ámbito andaluz, atribuído por diversos autores ao traballo do escultor sevillano Pedro Roldán⁵³. No seu obradoiro, no que se formaron figuras destacadas como José Montes de Oca, Luis Antonio de los Arcos e a súa propia filla, Luisa Roldán (La Roldana), representa un punto de inflexión estilístico na imaxinería procesional⁵⁴.

As virxes de vestir comezan a adquirir un maior realismo e intensidade expresiva, destacando a introdución de posturas máis dinámicas e naturais: a cabeza inclínase lixeiramente á dereita ou á esquerda e incluso cara arriba. A mirada vólvese melancólica, deixando de ser frontal e pasando a ser ensimesmada ou mirar ben ó fiel, ben ó resto de figuras que a podan acompañar no trono⁵⁵. Os ollos, habitualmente de cor negra, adoitan estar abertos e con marcadas pestanas. Éstas, aínda que ás veces son pintadas, o normal é que sexan un engadido postizo que aporta á mirada unha profundidade máis realista. O normal é que a boca apareza entreaberta, cun tratamento delicado e refinado dos volumes faciais, que potencia a carga emocional da imaxe, deixando entrever a lingua e os dentes. Xunto á postura dos beizos, a través dos cales asoma o discreto xesto de pranto, engádense outros detalles anatómicos que subliñan este sentimento, como as bágoas de cristal adheridas ás meixelas, de número e disposición variable, ou a engurra do cello e o perfil das cellas, prolongadas e arqueadas habitualmente cara arriba na súa extremidade interna⁵⁶. A súa expresión indubidablemente transmite tristeza, sen impedir á virxe lucir doce e bela.

⁵³ *Íbidem*, p. 141.

⁵⁴ Sobre a traxectoria e estilo de Pedro Roldán é de esencial consulta o manual do profesor José Roda Peña: Pedro Roldán: escultor 1624 – 1699. Roda Peña, J. (2012). Pedro Roldán: escultor 1624-1699. Arco libros.

⁵⁵ Algunhas virxes foron concibidas para ir en tronos acompañando ó Crucificado, ou se vían rodeadas no palio por San Xoán e a Madalena, a quenes buscan coa mirada, establecendo un xogo teatral entre todas as figuras Palomero Páramo (1983), p. 32. (Véxase, por exemplo, o conxunto do Descendemento de Cristo da Irmandade da Quinta Angustia).

⁵⁶ Cómpre destacar que todos estes atributos formais acadan a súa máxima forza expresiva no contexto da procesión, cando as dolorosas son entronizadas nos pasos e expostas ao espazo público. A percepción da figura vese entón condicionada por un conxunto de factores que intensifican a súa carga simbólica –máxime durante os desfiles nocturnos–. A iluminación procedente dos cirios acesos crea xogos de luces e sombras sobre a encarnadura do rostro, facendo titilar as bágoas de cristal e acentuando os volumes faciais, o que contribúe a reforzar o dramatismo e o efecto escenográfico da imaxe. Este dispositivo sensorial converte a procesión nun acto de forte impacto visual e emocional, no que a imaxe deixa de ser un obxecto estático para transformarse nun suxeito devocional en movemento.

En canto a idade, as virxes sevillanas son representadas nas tres idades: a xoven adolescente (de Guadalupe), a muller adulta (da Amargura) e a muller madura (María St^{ma} das Tristezas). Como é lóxico, os escultores tomaban como modelos a mulleres próximas a eles, vinculadas habitualmente por lazos familiares ou afectivos⁵⁷.

Este avance no tratamento do rostro vén acompañado tamén dunha evolución formal nas mans. Abandónase a disposición de *garfo* (caracterizada por eses dedos ríxidos, abertos e crispados) en favor dun modelo máis naturalista. Así, as mans das imaxes realizadas cara a finais do século XVII presentan un aspecto máis carnoso, con dedos máis longos e grosos na base, articulacións ben marcadas e unha progresiva afinación cara á punta onde se insiren unhas detalladas uñas, rectangulares ou redondeadas. Os dedos dispóñense de maneira semellante en ambas mans: o índice estendido, o corazón e o anular lixeiramente agrupados, mentres que o maimiño e o polgar se mostran discretamente flexionados⁵⁸. Este xogo sutil no movemento dos dedos dará lugar a unha nova tipoloxía coñecida como mans *de palillos*, denominadas así pola súa semellanza co xesto de tocar as castañas (**fig. 3**). Este modelo, propio da escola sevillana, acabaría por consolidarse como un dos máis comúns nas imaxes vestideiras de Dolorosas, xunto co das mans entrelazadas, ambas especialmente efectivas na transmisión de emoción e como reforzo simbólico da devoción mariana.

En canto ó resto da estrutura, o tronco presenta ordinariamente un aspecto tosco, apenas atomizado. Pode chegar ó peito, á cintura ou ás cadeiras, sendo este último tipo o máis habitual. O candelero⁵⁹ trátase dun esqueleto troncocónico formado inicialmente por listóns de madeira que enlaza o busto, cintura ou cadeira das virxes cunha base xeralmente ovalada. Máis recentemente comezouse a substituír este armazón de madeira por aceiro inoxidable, un material moito máis resistente contra degradacións de axentes externos como couzas ou lume. Igualmente, para evitar que a roupa interior da virxe se

⁵⁷ Palomero Páramo (1983), p. 30.

⁵⁸ Triguero Berjano (2017), p. 141.

⁵⁹ O termo “candelero” é unha palabra moderna tomada do campo da orfebrería, na que se establece un símil mediante o que, igual que o candelero serve para soste unha vela dereita, o candelero das virxes é o ensamblaxe de madeira que sostén a talla dunha imaxe. Historicamente, nos talleres hispalenses do Barroco e o Renacemento coñeciase este elemento como “armadura”. Palomero Páramo, (1983), p. 42.

introduza entre os listóns de madeira ou os barrotes de aceiro, deformándose, o candelero é forrado con paneis de madeira ou tela metálica galvanizada⁶⁰, tapizándose posteriormente con lenzo ou damasco. Así sae dos talleres de imaxinería e dos estudos de restauración, e a partir dese momento entran en acción as camareiras e vestidosores para vestir e aderezar a imaxe⁶¹.

3.2. Vestidores: quen cuida a imaxe da imaxe?

Resulta pertinente facer unha aclaración terminolóxica e funcional respecto da figura do vestidor, para a cal me basearei no modelo andaluz. Aínda que o termo “vestidor” poida suxerir unha vinculación orgánica coa estrutura interna da confraría, na práctica estes profesionais non adoitan formar parte das xuntas de goberno das corporacións relixiosas. Trátase de persoas –usualmente cunha tradición familiar no oficio–, que adoitan exercer esta labor de maneira independente, sendo frecuente que vistan imaxes pertencentes a diferentes confrarías, incluso de distintas localidades e provincias. Os vestidosores son axudados polas camareiras ou camareiros, persoas designadas pola xunta de goberno de cada confraría que ademais adoitan custodiar nos seus propios domicilios as roupas da imaxe. Así pois, cada vez que toca mudar a vestimenta da virxe, o vestidor e os camareiros farán equipo de maneira puntual. É este un traballo totalmente delicado, considerado sagrado, polo que unha vez son designadas estas persoas e se comeza o proceso de vestimenta, ninguén máis pode entrar no camarín ata que a imaxe non estea completamente vestida⁶², sendo un proceso que pode durar de horas a días. Por outro lado, a diferenza dos camareiros e camareiras, os vestidosores adoitan percibir unha retribución económica polo seu traballo⁶³.

⁶⁰ *Íbidem*, p. 43.

⁶¹ *Íbidem*, p. 43.

⁶² *Nadie puede estar presente y menos aún los hombres, por lo que estos, incluso los de la junta de gobierno, se apresuran a abandonar el templo cuando la tarea va a dar comienzo. En esto existe un auténtico pudor, un sentimiento de vergüenza, incluso de sacrilegio, ante lo que se considera una verdadera figura femenina desnuda, y más aun con la valoración y la categoría reverencial que posee la Virgen -la Madre- para sus devotos.* Aguilar Criado, E. Las hermandades de Castilleja de la Cuesta. Un estudio de antropología cultural, p-179. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.

⁶³ Cómpre sinalar que non todos os vestidosores aceptan esta retribución económica pola súa labor. En moitos casos, especialmente fóra do contexto andaluz, o oficio desenvólvese de maneira completamente altruísta, motivado unicamente pola devoción persoal que se profesa á imaxe. A cuestión da remuneración está máis asentada en Andalucía, onde certos vestidosores —como Antonio Bejarano Ruiz— defenden abertamente o

3.3. Enriquecemento ornamental das virxes procesionais

O proceso de vestimenta comeza, pois, de man das camareiras. Estas visten á imaxe cunha camisa e unha enagua, sobre as que se coloca a *saia*, peza fundamental do conxunto, que pode estar conformada por unha soa peza ou dividirse en *corpiño* e *delantal*. Tanto a saia como o manto están ricamente ornados, formando habitualmente un conxunto cromático. Para axustar a figura emprégase un *cíngulo* ou *faxín* que, ademais de fixar as prendas, estiliza visualmente a imaxe. As mangas, elaboradas habitualmente co mesmo tecido da saia, son pezas independentes que se bordan só ata os cóbados, pois é esa a parte visible unha vez montado o conxunto. No seu interior colócanse os manguitos ou puños, normalmente de tea ou encaixe fino, que completan a parte inferior do vestiario⁶⁴.

Unha vez rematado o vestido básico, o proceso continúa co *tocado*⁶⁵, sen dúbida a parte máis complexa, delicada e identificadora da imaxe, unha labor que adoita estar a cargo do vestidor. O tocado dispónse sobre a cabeza, enmarcando o rostro e o pescozo da imaxe. Pode estar realizado de múltiples materiais: blonda de encaixe, mantilla, tule, gasa, raso, seda, teas bordadas, tisú... Non existe un método único de colocación (**fig. 4**).

- Segundo a disposición sobre a fronte pode ser: recto, redondeado, fruncido en pliegues ou en pico (buscando un enmarque máis ou menos xeométrico).
- Segundo a colocación sobre o peito pode ser: recto, curvo, cruzado, cinguido en pliegues, con táboas, bulóns ou combinacións destas.

carácter profesional desta tarefa, considerándoa unha forma de arte efémera que require de coñecementos técnicos e experiencia previa, merecedora de pago.

⁶⁴ Carrasco Murillo, F. J. (2022). El atavío de las dolorosas de candelero y su registro patrimonial. (Tesis Doctoral Inédita). Sevilla. Universidad de Sevilla. Pp. 247-265.

⁶⁵ “El tocado es la versión sevillana del «schebisim» que la mujer judía usaba en Nazaret” Palomero Páramo (1983), p-46.

Determinados tecidos son máis propensos a ser utilizados en segundo que disposicións debido claramente á natureza e dimensións dos materiais, que se prestan máis a uns deseños que a outros. Non obstante, con todas as opcións, a configuración do tocado ofrécese como unha tarefa de gran capacidade creativa, onde os vestidosores teñen a oportunidade de variar e innovar.

Sobre o tocado dispónse o manto, símbolo de protección sagrada e maternal baixo o que acolle ós devotos coma se foran seus fillos. Habitualmente, o manto é cuberto por un sobremanto ou mantilla, que acentúa a solemnidade da imaxe. Finalmente, tócase a figura con diadema, aureola ou coroa, rematando así unha montaxe que non só cumpre unha función decorativa, senón que transmite unha narrativa visual e espiritual moi precisa.

Tanto o peito como as mans son lugares susceptibles de portar obxectos alusivos tanto ó carácter da virxe como á espiritualidade do devoto, relacionándose directamente con él. Así, no peito podemos atopar todo tipo de xoias: colares, rosarios, cruces, medallas e insignias militares, broches de ouro, prata e pedras preciosas, puñais, e uns elementos coñecidos como “*tembladeiras*”, unha sorte de broches adosados a un pequeno resorte que, no momento procesional, vibran co movemento do paso (**fig. 5**).

En canto as mans, a man dereita habitualmente preséntase suxeitando un pano de tea ou encaixe, co que a virxe se enxugaría as bágoas, tamén chamado *manípulo*. A man esquerda pode ir baleira, ou pode decorarse con elementos da paixón de Cristo, como unha coroa de espiñas, unha rosa, obxectos simbólicos que fagan referencia a súa advocación ou ó gremio da confraría, escapularios ou doazóns de devotos, como aneis, pulseiras, rosarios...⁶⁶ (**fig. 6**).

Aínda que en liñas xerais estes elementos son constantes no tempo, cómpre lembrar que a súa condición mutable permite variacións estilísticas considerables. Estas

⁶⁶ Sobre a importancia das doazóns de devotos ás virxes vestideiras tamén é de recomendable lectura o artigo de Belén Fernández de Alarcón Roca e María Sánchez Hernández: *Semiótica e iconografía mariana en imáxenes de vestir: análise de casos*. Pp. 5-7.

modificacións responden tanto aos gustos estéticos de cada época como á creatividade e atrevemento do vestidor, así como ás esixencias propias do ciclo litúrxico, que condiciona a cor, o tecido e o estilo da vestimenta segundo se trate de tempo ordinario, Coresma, Semana Santa ou festividades específicas da Virxe.

Igualmente, existe constancia de vestidos inspirándose en cadros históricos do barroco español para a disposición do vestiario e, especialmente, a creación do tocado. Neste marco atopamos exemplos como o tocado que realizara Antonio Amians para a Virxe das Aguas, inspirado na Fábula de Aracne de Diego Velázquez (**fig. 7**), ou a vestimenta a modo de hebrea que realizou Álvarez Ojeda, inspirado na Adoración dos Reis do mesmo autor (**fig. 8**)⁶⁷. Non sería o barroco a única fonte de inspiración para a vestimenta mariana, pois tamén atopamos a disposición do tocado en estilo *mantilla Goya*, en alusión á disposición da mantilla española que presentaban as donas retatadas nos cadros de dito pintor (**fig. 9**)⁶⁸.

⁶⁷ Palomero Páramo (1983), p. 49.

⁶⁸ Palomero Páramo (1983), p. 52.

4. Caso de Ferrol: estado da cuestión

O caso dos vestidos da Semana Santa de Ferrol presenta similitudes co modelo andaluz previamente analizado, aínda que con importantes matices que responden á realidade demográfica, organizativa e cultural da cidade. A menor dimensión das confrarías ferrolás —tanto en número como en volume de cofrades— condiciona significativamente a súa estrutura interna e o funcionamento das mesmas, polo que non resulta posible aplicar de maneira literal as consideracións xerais sobre o oficio de vestidor formuladas a partir do contexto andaluz.

En Ferrol, o habitual é que os vestidos formen parte da propia xunta de goberno da confraría á que pertence a imaxe. A súa labor non responde, por tanto, a unha profesionalización externa nin implica retribución económica, senón que se desenvolve dende unha perspectiva vocacional e altruísta, como expresión dunha devoción fondamente enraizada. O feito de que estas persoas atopen no seu labor unha canle de compromiso relixioso e identitario reforza o valor simbólico da súa acción.

Cómpre sinalar, así mesmo, que moitas das imaxes marianas de vestir que procesionan en Ferrol foron incorporadas recentemente ao patrimonio confrade local. Un número significativo delas procede de obradoiros andaluces e datan xa do século XXI, o que evidencia a vontade das confrarías de actualizar e enriquecer o seu patrimonio iconográfico a través de referencias formais externas. Non obstante, malia que en Galicia non existiu historicamente unha tradición vestideira consolidada, a experiencia acumulada ao longo das dúas últimas décadas —e a práctica continuada do oficio por parte dos vestidos ferrolás— permitiu a configuración progresiva dunha estética propia, marcada por elementos diferenciadores que comezan a evidenciar unha identidade visual específica, de carácter claramente galego e, nalgúns casos, singularmente ferrolán.

Nos seguintes apartados abordarase as particularidades desta evolución estética e analizarase de que maneira os vestidos da cidade, a través do seu traballo discreto e

minucioso, contribúen a construír un obxecto de devoción viva e única, no que conflúen tradición, creatividade e fe.

Son cinco as confrarías que realizan as súas procesións de penitencia durante o transcurso da Semana Santa de Ferrol: a Confraría de Dolores, a Confraría das Angustias, a Confraría da Merced, a Confraría do Santo Enterro e a Confraría da Soledad. Destas cinco, catro posúen imaxes procesionais de vestir, maioritariamente advocacións marianas, aínda que non todas son virxes dolorosas no sentido estrito. No marco da Semana Santa de 2025 realizouse un proceso de entrevistas persoais coas persoas encargadas do atavío nas confrarías ferrolás que posúen imaxes da Virxe de vestir e que aceptaron colaborar. O obxectivo principal era acadar unha visión ampla e contextualizada sobre o papel dos vestidos na cidade.

Estaba prevista a participación das catro confrarías ferrolás con este tipo de imaxes. Finalmente, tres delas —as da Virxe das Dores, da Merced e das Angustias— accederon a participar, facilitando información detallada sobre os procesos de atavío que levan a cabo. Pola súa banda, a Confraría da Soledad declinou a proposta, por decisión das súas vestidoras. Durante as entrevistas abordáronse cuestións como os inicios no oficio, as influencias estilísticas e as concepcións estéticas e sociais que orientan a súa labor. Malia a ausencia dunha das confrarías, o conxunto de testemuños recompilados permite ofrecer unha aproximación sólida e significativa ao fenómeno estudado.

Estas confrarías ferrolás xa contaban anteriormente con imaxes de vestir, mais todos os vestidos coinciden en que a preocupación consciente e sistemática pola coidada estética do seu atavío é un fenómeno relativamente recente, cunha traxectoria que non supera os últimos quince anos. Neste proceso, as confrarías da Merced e de Dolores destacan como as pioneiras na introdución desta sensibilidade estética. Durante a Semana Santa de 2025, os vestidos de ambas confrarías accederon a realizar entrevistas presenciais que se documentaron mediante gravación e posterior transcripción para a súa análise.

4.1. Confraría de Dolores

A Confraría de Dolores, con sede canónica na igrexa homónima situada no centro histórico de Ferrol, constitúe a máis numerosa das irmandades locais, tanto en número de confrades como en pasos procesionais.

Dende 2014 o cargo de vestidor das imaxes recae en Francisco Piñeiro Yusta, quen exerce tamén como prioste da irmandade. Antes ca el, tamén se ocupou do atavío China Casares, outra figura salientable na vida da confraría. A traxectoria de Francisco como vestidor comezou anos atrás, na parroquia de Santiago de Barallobre, en Fene. A práctica deste oficio vén dada, en boa medida, por tradición familiar, pois desde novo colaborou co seu tío Félix Yusta, recoñecido vestidor das imaxes da Confraría das Angustias.

No recollido na entrevista, Francisco Piñeiro defende unha concepción estética da Semana Santa galega que, sen opoñerse frontalmente ao modelo andaluz, procura manter unha identidade propia e diferenciada. Aínda que non segue de forma activa as tendencias contemporáneas, recoñece a súa admiración por determinados referentes históricos, especialmente a imaxe da Esperanza Macarena, á que considera un verdadeiro icono estilístico. Neste sentido, destaca a influencia dos grandes vestidos do século XX, como o lendario Pepe Garduño⁶⁹ —a quen tivo a oportunidade de coñecer persoalmente en Sevilla— ou Fernando Morillo Lasso, vestidor da Esperanza de Triana⁷⁰. Con estes referentes como base, no seu proceder Francisco aposta por unha estética sobria, de fonda carga espiritual, afastada do barroquismo e do exceso ornamental característico destas outras tradicións, e máis achegada a elementos que se enlazan directamente ca indumentaria tradicional galega. Neste sentido, reivindica con firmeza o uso do traxe tradicional galego na vestimenta das imaxes procesionais. Considera que este traxe, rico

⁶⁹ José Garduño Navas herdou a tradición de vestir imaxes do seu irmán Antonio Garduño. Ambos representan un antes e un despois na disposición do tocado das Virxes, comenzando pola Esperanza Macarena. As súas innovacións acolíanse con tanto éxito que se dicía de boa parte das imaxes sevillanas que adoptaron este estilo que se «macarenizaban». Palomero Páramo (1983), pp. 53-54.

⁷⁰ Sobre o traballo e a influencia de Morillo fala máis extensamente Francisco Javier Sánchez de los Reyes en: *Arte y personalidad de un gran artista. Fernando Morillo Lasso*. Artigo en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 520, pp. 18-19.

Sánchez de los Reyes, F. J. (2002). *Arte y personalidad de un gran artista: Fernando Morillo Lasso*. Boletín de las Cofradías de Sevilla, (520), 18–19.

en materiais e con forte carga simbólica, constitúe unha expresión auténtica da identidade e da sensibilidade galega. A mantilla galega, por exemplo, elaborada en tecido de tea ou terciopelo, contrasta coa mantilla española de encaixe, e funciona perfectamente coa iconografía relixiosa das imaxes de vestir. Segundo sinala, –malia que sempre existen voces críticas– cada vez que unha imaxe sae ataviada con este traxe é obxecto de gran recoñecemento e aplauso por parte do público.

Esta visión responde, segundo o propio Piñeiro, a unha maneira máis interiorizada e contida de vivir a relixión en Galicia, en contraste coa expresividade emocional e pública que define a espiritualidade andaluza. Así, mentres no sur de España é habitual observar mostras de fervor devocional como bágoas, saetas ou aclamacións durante o paso dunha imaxe, para Francisco, en Galicia o sentir relixioso maniféstase en xestos máis sutís e reflexivos, pero igualmente profundos. Neste marco, incorpora de maneira consciente elementos da simboloxía popular galega, como os sapos ou os pendentes de raíña⁷¹. En Galicia, tradicionalmente unha terra fondamente supersticiosa, o sapo funcionaba como un amuleto de protección, especialmente para as mulleres. Por este motivo, inclúe este tipo de símbolos na vestimenta das imaxes, como unha forma de conectar coa cultura e co sentir colectivo da sociedade galega. Estes elementos axudan a manter viva a tradición e o simbolismo autóctono nas súas intervencións.

A continuación exporei cada unha das imaxes procesionais de vestir da confraría, analizando as súas peculiaridades.

– Virxe de Dolores (**fig. 10**)

⁷¹ *O sapo –en ouro, prata na súa cor ou prata sobredourada– constituía un elemento esencial do ornato usado co traxe tradicional. Pero non era unha alfaia que se utilizara a cotío, é dicir, coas roupas de faena, senón que a lucían as mulleres co denominado traxe de garda ou de gala. (...) Outra das maneiras en que as mulleres lucían estas pezas era formando parte dunha composición máis complexa na que levaban un ou varios destes colgantes, con outros diversos elementos de xoiería profana, nos que a primacía das xoias reside no seu aspecto ornamental, e os mesturaban con outros obxectos coma cruces, medallas, relicarios, etc, nos que prevalece o sentido relixioso ou devocional.* Lorenzo Rumbao, B. (2008) "Colgante "sapo"". Peza do mes. Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.

A imaxe da Virxe dos Dolores é de autor anónimo sen documentar. As primeiras referencias datan do século XVIII⁷². Trátase dunha imaxe de candelero con talla en cabeza e mans, e brazos articulados. O rostro, de trazos clásicos, amosa unha mirada baixa e perdida, cunha leve inclinación da cabeza cara á dereita, que resulta en unha expresión de profunda dor contida. Os ollos, tamén de cristal, están enmarcados por cellas finas e rectas, mentres que a boca pechada e os beizos tensos reflicten unha pena silenciosa. As mans, articuladas e moi expresivas, adoitan colocarse no peito ou entrelazadas, acentuando o seu pesar. O seu enxoval componse de roupaxes reais e coroa, elementos que variaron co paso dos anos. Antigamente era unha imaxe de culto, coñecida como a *Dolorosa do Camarín*⁷³. Desde principios dos anos vinte do pasado século, procesiona, substituindo á denominada Dolorosa do *Encontro* (hoxe Virxe da Piedade), durante practicamente toda a xornada do Venres Santo nas procesións do Santo Encontro, o Traslado, o Santo Enterro e «Os Caladiños».

As súas cores son o negro e o dourado, contrastando con esta bicromía o cingulo, dun forte vermello, que é cuberto por un faxín negro bordado en ouro. En canto a ornamento, é quizais a máis sobria e máis solemnte de todas. Son varios os rosarios que porta, sendo un na man esquerda, e outros prendidos da saia. Destaca un, de acibache, un tipo de pedra empregada na ourivaría rexional galega, historicamente considerada con propiedades máxicas. Tamén porta elementos referentes ó papel da virxe como nai de Cristo, como o puñal cravado no peito⁷⁴, e está tocada cunha coroa de tipo imperial –composta por diadema e canasto–.

– Virxe da Piedade (**fig. 11**)

A Virxe da Piedade é unha imaxe de candelero de dimensións lixeiramente inferiores ao tamaño natural, tallada en cabeza e mans, e con brazos articulados. Durante a década de 1940, foi sometida a un proceso de retallado e restauración

⁷² <https://www.cofradiadedolores.org/virgen-de-los-dolores/>

⁷³ <https://www.cofradiadedolores.org/virgen-de-los-dolores/>

⁷⁴ O puñal fai referencia ó dito por Simeón á Virxe María “En canto a ti, unha espada traspasará a túa propia alma para que sexan revelados os pensamentos de moitos corazóns” (Lucas 2:35, Reina-Valera 1960).

a cargo do escultor compostelán Enrique Carballido⁷⁵. O rostro, de feitura clásica, amosa unha mirada baixa e unha lixeira inclinación da cabeza cara á esquerda. Os ollos de cristal, enmarcados polas cellas levemente levantadas e a boca casi pechada transmiten unha sensación de resignación e aceptación do sufrimento. Esta imaxe procesionou baixo a advocación de Dolorosa nas celebracións do Venres Santo ata a década de 1920, momento no que foi substituída na súa función procesional pola actual Virxe dos Dolores.

O que fai inconfundible á da Virxe da Piedade de Ferrol é o seu colorido, de que combina os azuis e prateados. O manto estreado na Semana Santa de 2025, dun vivo azul real, foi deseñado por Enrique Carrascal e está realizado en terciopelo de agodón, Os bordados, realizados en prata, combinan co sobremanto ou mantilla, feita en rejilla e con bordados en forma de estrela (**fig. 12**). Este azul vémosto reiterado no cingulo que amarra a saia, tamén azul. O seu peito vai ornado con varios broches, tipo “sapo”, obxectos propios da ourivaría galega e do imaxinario popular tradicional, pero pode variar con outras disposicións. Vemos prendidos do cingulo –que leva un faxín prateado superposto– algunha condecoración militar (**fig. 13**). Estes elementos, claramente resultado dunha doazón, evidencian a estreita relación entre a imaxe e o devoto ou devota vinculada ao mundo militar, facendo patente a pegada da tradición castrense na identidade de Ferrol. Nas mans porta o clásico manípulo e un rosario.

– Virxe da Esperanza (**fig. 14**)

A Virxe da Esperanza é considerada unha das imaxes marianas que concita maior devoción na cidade de Ferrol. A súa saída procesional, que ten lugar na noite do martes santo, constitúe un dos actos máis esperados da Semana Santa ferrolá, congregando un gran número de fieis. Foi realizada no ano 2014 polo imaxineiro sevillano José María Hurtado Rodríguez. Trátase dunha imaxe de candelero en madeira de cedro de 165cm de altura, policromada en cabeza e mans. O rostro presenta unha lixeira inclinación cara á esquerda, cunha

⁷⁵ <https://www.cofradiadedolores.org/virgen-de-la-piedad/>

característica mirada frontal, de ollos entornados, que transmite introspección e esperanza. As mans son de notable expresividade, sinalando ca esquerda cara ó corazón, simbolizando a súa dor⁷⁶. As sutís bágoas e a boca entreaberta completan unha expresión de doce melancolía.

Tamén coñecida como Virxe da Doce Espera ou Virxe da O, esta advocación mariana está asociada tanto á virtude teoloxal da esperanza como ao tempo da Natividade, representando a María no momento da súa xestación. A imaxe preséntase vestida cunha saia dourada e cun imponente manto de cor verde escuro —o chamado verde esperanza—, cor que reforza o simbolismo da confianza en Cristo. Entre os elementos máis destacados da súa iconografía atópase o áncora, símbolo de esperanza e salvación en Cristo, quen, como o áncora para un barco, impide o naufraxio espiritual (**fig. 15**). Este símbolo cobra, ademais, un significado adicional no contexto ferrolán, pois establece unha conexión directa coa tradición mariñeira da cidade. A saia procesional que portou na Semana Santa de 2025 leva tamén unha áncora bordada (**fig. 16**).

Esta confluencia de significados repítese noutros detalles da súa vestimenta. A man dereita suxeita o manípulo, mentres a esquerda porta no pulso un rosario xunto cun colgante que representa un navío prateado, reforzando así a ligazón co ámbito marítimo (**fig. 15**). Prendida da saia destaca unha condecoración militar (**fig. 15**), tal como víamos anteriormente na Virxe da Piedade.

– Virxe da Amargura (**figs. 17 e 18**)

A Virxe da Amargura é unha imaxe procesional realizada no ano 2009 polo escultor sevillano Fernando Murciano Abad. Tallada en madeira de cedro e policromada ao óleo, presenta unha altura de 167 cm. O seu candelero interno foi elaborado polo tamén imaxineiro sevillano Enrique Lobo Lozano. A imaxe destaca polo seu alto grao de realismo, con ollos e bágoas de cristal, pestanas rectas

⁷⁶ Palabras do propio escultor, en: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ferrol/2014/04/16/fui-me-interese-virgen-esperanza/0003_201404F16C2998.htm

elaboradas con pelo natural e unha complexa anatomía facial que inclúe lingua e coroas dentarias modeladas por separado e posteriormente ensambladas. O cabelo, tallado a modo de recollido nun moño baixo, remátase cun peitiño dourado no que figura a sinatura do autor⁷⁷.

Porta un característico manto de cor púrpura, e é unha das virxes cuxo trono leva *pallio*, unha especie de dosel sustentado por catro ou máis varas metálicas que ampara á imaxe. Este elemento aporta dinamismo á procesión, pois oscila dun lado a outro segundo o movemento dos portadores. Tanto as bambalinas (as teas que caen polos lados) como o teito adoitan estar ricamente bordados, en ocasións a conxunto co manto da virxe (**fig. 19**).

– Santa Verónica (**figs. 20 e 22**)

A imaxe da Santa Muller Verónica é de autor anónimo e carece de documentación sobre a súa autoría orixinal. As primeiras referencias documentais que se conservan datan da segunda metade do século XVIII⁷⁸. Trátase dunha imaxe de candelero, con talla en cabeza e mans. Nas súas mans sostén o pano coa Santa Faz, pintado no ano 2002 polo artista ferrolán José González Collado. O seu e un dos casos en que unha imaxe non é que adopte algúns elementos propios da iconografía galega, senón que, moitos anos, se viste por completo ca indumentaria tradicional de gala. Este atavío componse de saia, mantelo, pano, dengue ou parlamenta e capa. Sobre a cabeza leva unha toca de terciopelo. A disposición de prendas varía segundo o ano, e, a excepción do pano, que apenas se ve por ir baixo o dengue, todos os elementos restantes son de cor negra e van aderezados con pedras de acibeche. Por suposto, o atavío vai acompañado da ourivaría pertinente, como o colar dourado cun sapo (**fig. 21**). As veces que non leva este traxe, a súa vestimenta é igualmente de cor negra, con contrastes claros.

⁷⁷ <https://www.cofradiadedolores.org/virgen-de-la-amargura/>

⁷⁸ <https://www.cofradiadedolores.org/santa-mujer-veronica/>

4.2. Confraría da Merced

A *Confraría da Merced e do Santísimo Cristo Redentor* é outra das cinco irmandades que integran a Semana Santa ferrolá. A confraría actual é herdeira da irmandade creada polos pais mercedarios en 1908, coincidindo coa súa chegada a Ferrol. Esta primeira etapa estivo centrada na promoción da devoción a Cristo Redentor e á Virxe da Merced, especialmente como protectora dos cativos. A confraría moderna foi formalmente constituída en xaneiro de 1951, realizando a súa primeira saída procesional na noite do Xoves Santo dese mesmo ano. Desde entón, a súa presenza na Semana Santa consolidouse, incorporando novos pasos e ampliando a súa participación nos desfiles procesionais. A súa sede atópase na capela da Mercé, un edificio histórico de Ferrol realizado polo arquitecto Rodolfo Ucha, situado na praza de Amboage.

Na actualidade, o atavío das imaxes procesionais da confraría está a cargo de Helena Pita, irmá maior, e Javier Medina, maiordomo. Ata este ano, Helena foi axudada por Manuela “Mimí” Alonso, e actualmente contan tamén coa colaboración doutros membros do equipo. Segundo mencionaron na entrevista realizada, o seu proceso de formación como vestidosores desenvolveuse de maneira completamente autodidacta, ao non proceder dunha tradición familiar vinculada a este oficio. Javier comezou como vestidores en 2024, e Helena comezou cara ó 2016, sen nunca antes ter vestido unha imaxe.

A súa aprendizaxe baseouse fundamentalmente na observación indirecta, a busca en internet e na recepción de consellos doutros vestidosores, así como un prolongado proceso de experimentación, baseado na práctica continuada e no *ensaio-erro* (fig. 24). Ano tras ano, foron afinando técnicas para perfeccionar a colocación de todos os elementos que favorecen a coherencia estética da imaxe. Neste proceso de construción dunha estética coidada e coherente, a Confraría da Merced destaca como pioneira en Ferrol por introducir determinadas prácticas propias do contexto andaluz, mais reinterpretadas desde unha perspectiva local. Así, foron os primeiros en vestir a súa imaxe de Hebrea durante a Coresma, tradición que en Andalucía se remonta ao século XX da

man de Rodríguez Ojeda⁷⁹. Do mesmo xeito, incorporaron a vestimenta de loito en función do calendario litúrxico, asumindo o risco estético de presentar á Virxe vestida de negro por primeira vez, o que podería resultar impactante para parte dos devotos. Deste xeito, a vestimenta se converte non xa nun elemento simbólico, senon tamén semántico. A Confraría da Merced conta cunha virxe procesional de vestir:

– Virxe dos Cautivos (**fig. 23**)

A talla da Virxe dos Cautivos —tamén coñecida como *a Cautiva*— foi realizada no ano 2012 polo escultor sevillano José María Hurtado Rodríguez, o mesmo autor que asinou a imaxe da Virxe da Esperanza da Confraría de Dolores. Trátase dunha imaxe de candelero, deseñada especificamente para o culto procesional.

O proceso de configuración estética da Virxe dos Cautivos constitúe un camiño en permanente evolución, aberto á experimentación e á incorporación de novos coñecementos. Helena e Javier recoñecen como principais referentes estilísticos a tradición andaluza contemporánea, inspirándose en figuras recoñecidas como Antonio Bejarano Ruiz ou David Calleja, cuxo labor consideran modelos fundamentais no desenvolvemento do seu propio estilo. Neste sentido, salientan que, no plano estético, a súa imaxe é posiblemente a máis próxima á estética sevillana dentro da Semana Santa ferrolá, aspecto que se reflicte, por exemplo, no feito de que tanto a saia como o escapulario fosen confeccionados nun taller sevillano.

Non obstante, malia a clara influencia do sur, o vestiario da Virxe dos Cautivos incorpora elementos propios da tradición galega que lle confiren unha identidade singular. Un bo exemplo disto é o uso de encaixe de Camariñas, recurso

⁷⁹ A principios do século XX aparece en Sevilla a vestimenta *de hebrea* de mans de Rodríguez Ojea, quen, inspirado en pinturas e tallas barrocas, despois á virxe da Hiniesta dos seus atributos de realeza para vestila ó modo sinxelo das mulleres hebreas da súa época, con saia en tons vermellos, faxín de raias e manto azul. Varios historiadores coinciden en que para este modelo a inspiración está nos cadros da escola barroca do século XVII. Carrasco Murillo (2022), p-198. (Ver anexo)

que evidencia a vontade de preservar e integrar o patrimonio téxtil e simbólico propio da cultura galega.

Na súa iconografía habitual, a Cautiva identifícase coa Virxe da Merced, e é ataviada co traxe mercedario, composto por unha saia branca e escapulario. Para Helena Pita, unha das responsables do seu atavío, a procesión do Mércores Santo —na que esta imaxe participa— é vivida como unha celebración alegre, motivo polo cal escollen para a ocasión unha indumentaria luminosa, marcada polo branco como cor predominante (**fig. 26**).

No contexto da devoción popular, destaca tamén que os ornamentos empregados no besamáns da Virxe proceden integramente de doazóns realizadas por fieis. Isto revela unha relación viva e directa entre a imaxe e a comunidade crente, reforzada pola conexión emocional co mundo relixioso (**fig. 25**).

4.3. Confraría das Angustias

A Pontificia, Real e Ilustre Confraría das Angustias de Ferrol é unha das máis antigas e emblemáticas da cidade. A súa refundación tivo lugar o 10 de abril de 1768, e entre os anos 1780 e 1788 foi erguido o actual Santuario das Angustias, situado no barrio de Esteiro, que se converteu na súa sede canónica. Alí son custodiadas as principais imaxes procesionais e celébranse os cultos da irmandade.

A advocación da Virxe das Angustias está ligada ao sexto dolor da Virxe María, o Descendemento de Cristo da Cruz, sendo representada como Virxe da Piedade. Desde a súa fundación, a confradía ten sido un referente na devoción mariana e na participación na Semana Santa ferrolá.

Durante a Semana Santa, a Confraría das Angustias protagoniza importantes procesións o Mércores Santo, coa imaxe do Cristo do Perdón e María Santísima dos Desamparados, o Xoves Santo, con cinco pasos: Xesús Nazareno, Cristo da Agonía, Cristo Xacente, María Santísima das Angustias e a Virxe das Angustias, e o Sábado Santo, coa

recoñecida Procesión da Caridade e o Silencio, na que se recollen doazóns para fins benéficos, tradición que comezou en 1956⁸⁰.

A confraría destaca tamén pola riqueza artística das súas imaxes e os seus tronos, como o trono de prata da Virxe das Angustias, realizado en 1950 con deseño de Guillermo Barroso e elaboración do orfebre José David, que presenta escenas do Vía Crucis e unha factura de gran calidade. Entre as súas imaxes máis destacadas cómpre mencionar:

- Nosa Señora das Angustias: talla de vestir do século XVIII, restaurada en 1999.
- Cristo do Perdón: obra de Francisco Guerra Felipe de 1865, cunha anatomía de gran realismo.
- Xesús Nazareno: atribuído a Florencio Severo Gambino, do século XVIII.
- Cristo Xacente: escultura de Guillermo Feal de 1957.
- María Santísima dos Desamparados: imaxe recente, obra de Rafael Martín Hernández, incorporada en 2025.

Un exemplo especialmente revelador da figura do vestidor na Semana Santa de Ferrol é o de Félix Yusta, responsable histórico do atavío da Virxe das Angustias, titular da cofradía homónima. Félix accedeu a realizar unha entrevista presencial que tivo lugar o 4 de xuño de 2025, recolléndose mediante gravación e posterior transcripción para a súa análise.

– Virxe das Angustias (**fig. 27**)

A Virxe das Angustias é unha imaxe de mediados do século XVIII, restaurada no ano 1999, tallada en madeira de nogueira e representada en posición sedente. Cunha altura total de 143 cm, non responde á tipoloxía de imaxe de candelero, mais si pode considerarse unha talla vestideira, xa que está concebida para o seu adorno con vestiduras e enxoval. Presenta, ademais, un brazo articulado, o que facilita a súa manipulación e permite situar ou retirar do seu colo a figura do Cristo xacente.

⁸⁰ <https://www.cofradiadelasangustias.com/procesiones/sabado-santo/>

O proceso de formación de Félix Yusta como vestidor estivo marcado pola transmisión directa de coñecementos. Comenzou axudando á antiga vestidora da imaxe, xa de idade avanzada, aprendendo a partir da observación do seu proceder e do de Maruja Novás, unha figura que destaca polo seu bo gusto estético. Alén disto, a súa experiencia profesional como escapatista durante 25 anos no antigo comercio ferrolán Simeón, onde debía traballar cos tecidos en bruto, sen confección previa, lle permitiu desenvolver unha comprensión práctica sobre o comportamento, caída e adaptabilidade dos mesmos.

A creatividade e a capacidade de reinterpretación de elementos visuais caracterizan o estilo de Félix Yusta. Segundo el mesmo explica, as ideas van xurdindo dunha forma orgánica: “dunha cousa sácase outra”. Neste sentido, destaca como un fito no seu labor o feito de ter sido o primeiro en incorporar o traxe tradicional galego á indumentaria dunha imaxe mariana. Esta iniciativa naceu tras asistir á representación da zarzuela *Maruxa* no Teatro Jofre de Ferrol, que lle serviu de inspiración para vestir á Virxe das Angustias con dito traxe, prestado para a ocasión⁸¹. Dende esa primeira ocasión, cuxo recibemento por parte dos devotos describe como *explosivo*, a virxe é en ocasións ataviada co traxe rexional (**fig. 29**). Trátase ésta dunha proposta orixinal súa, na que se visibiliza a vontade de conectar a imaxe sacra co contexto cultural e devocional galego.

A estética que propón Félix non é uniforme nin reiterativa: a imaxe muda de atavío segundo a ocasión litúrxica. Durante a Semana Santa, por exemplo, a Virxe leva unha vestimenta diferente para o Xoves Santo e o Sábado Santo. Neste último día, pode aparecer ben co traxe rexional ou cun traxe de loito sen o Cristo xacente, portando no pulso unha chave simbólica, representación da chave do sagrario ou do sepulcro do seu fillo (**fig. 28**). Durante a novena da Virxe, esta é tamén vestida con roupa de gala. Actualmente, a imaxe presenta un turbante, como parte da súa continua renovación estética. O propio vestidor afirma que lle gusta que a Virxe “saia un ano

⁸¹ Félix menciona o préstamo dun *señor que tiene cosas de coros y danzas*. Presumiblemente sexa do Real Coro Toxos e Froles, a principal agrupación folclórica da cidade de Ferrol.

dunha maneira e outro ano doutra”, mantendo así unha identidade estilística propia, afastada de comparacións con outros vestidores.

Cómpre destacar que o feito de que a imaxe estea completamente tallada implica que o proceso de vestimenta inclúe tamén partes do corpo non visibles ao público, como as pernas —que se cobren con medias— ou os pés —que levan zapatos—. Este feito revela un coidado extremo nos detalles e unha concepción integral do vestido como parte da dignificación e respecto á imaxe sagrada⁸².

A influencia de Félix Yusta traspasa o seu propio labor, sendo tamén unha figura inspiradora para o seu sobriño Francisco Piñeiro, actual vestidor da Confraría de Dolores. Ambos comparten, entre outras decisións estéticas, o uso do traxe rexional galego nas súas imaxes, establecendo unha ligazón entre tradición local e expresión relixiosa.

Xunto á imaxe da Virxe das Angustias, a Confraría conta con outras dúas figuras vestideiras, estas si da tipoloxía de candelero. A primeira é a Santísima Virxe da Luz, atribuída á escola portuguesa do século XIX e cunha altura de aproximadamente 180 cm. A segunda, de incorporación recente, é María Santísima dos Desamparados, obra do escultor sevillano Rafael Marín Hernández. Trátase dunha talla de 170 cm realizada en madeira de cedro e policromada ao óleo, seguindo os preceptos da imaxinería procesional contemporánea.

En conxunto, o caso de Félix Yusta permite comprender como o labor do vestidor non só afecta á estética exterior da imaxe, senón que constrúe unha narrativa visual propia, influída pola cultura local, a experiencia vital e as decisións persoais. A súa

⁸² Na propia web da confraría, consta: *En el año 1867 D. José Martínez, residente en Manila, regala un manto bordado para la Virgen. [...] Para hacer juego con tan hermoso manto, los hermanos compraron catorce varas y media de terciopelo para el traje de la Virgen [...]. Encargaron a Don Vicente Lorenzo que sacase una copia del bordado que lleva el manto. Todo ello se envió a Santiago para que la Señora de Lafuente bordase la falda, el peto y las bocamangas del vestido. Además de la ropa exterior, la Imagen tiene también ropa interior tal como medias, zapatos, etc. dado que es una imagen de vestir no de candelero.*

<https://www.cofradiadelasangustias.com/cofradia/imagineria-y-tronos/>

traxectoria exemplifica a importancia de preservar este saber artesanal e simbólico dentro da tradición da Semana Santa ferrolá.

5. Conclusións

A experiencia relixiosa non pode desligarse da imaxe e do simbólico. A estética — entendida como aquilo que se ve, se recoñece e se sente a través do visual— xoga un papel esencial na relación que os fieis establecen co sagrado. Na relixión católica, esta relación exprésase de maneira particularmente intensa a través das imaxes marianas, que funcionan como verdadeiras mediadoras da experiencia devocional⁸³. A Virxe que procesiona, tal como aparece vestida, adornada e presentada, non é só un soporte da fe: é tamén, e sobre todo, a representación dun ideal emocional e espiritual recoñecible para quen a contempla.

Neste contexto, resulta especialmente significativo lembrar a recente polémica xerada por mor da labor de restauración realizada na imaxe da Esperanza Macarena de Sevilla, unha das virxes con máis devoción da cidade. As modificacións físicas levadas a cabo no rostro da virxe durante o proceso provocaron unha forte reacción emocional entre a meirande parte dos seus devotos, ao percibiren unha alteración na representación coa que mantiñan un vínculo espiritual profundo⁸⁴. Cada elemento material da imaxe forma parte dun sistema simbólico que contribúe a construír unha personalidade e unha identidade: a dor contida, a maxestade, a humildade, o sufrimento, a esperanza... As transformacións visuais nas imaxes, particularmente cando estas teñen culto e veneración, poden xerar debates e reticencias, pois afectan directamente á percepción do sagrado por parte da comunidade.

O vestidor, neste sentido, non só *viste* á imaxe, senón que articula a través dela unha verdadeira narrativa visual da fe, facendo posible a identificación devocional a través dun rostro, dunha postura ou dun xesto. Neste sentido, o traballo dos vestidores non só responde a criterios estéticos, senón que representa un acto de mediación simbólica e cultural, onde tradición, innovación e identidade conflúen.

⁸³ González Lopo (1970), pp. 228-229.

⁸⁴ *Me han robado a mi virgen. Mi madre, que tiene 86 años dice que no va a venir a verla más, porque no es su virgen.* Testemuña dunha das persoas entrevistadas no artigo de Eva Saiz para El País.

<https://elpais.com/cultura/2025-06-23/indignacion-e-incredulidad-ante-la-restauracion-de-la-macarena-en-sevilla-que-la-dejen-como-estaba.html>

O que o devoto “ve”, pois, non é só unha talla, senón unha imaxe complexa que encarna significados profundos. A indumentaria, os bordados, a cor dos tecidos, a forma de levar o pano ou a coroa, mesmo a disposición das mans ou o lenzo que suxeita... Todo iso forma parte dun código cultural. O fiel non contempla simplemente un corpo vestido: recoñece nel unha historia, unha emoción e un sistema de valores codificados culturalmente. Unha Virxe vestida de negro transmite dor e luto, mentres que unha Virxe en tons claros pode suxerir esperanza ou gloria. A elección destes elementos non é neutra: é o resultado dunha construción simbólica e cultural consciente, que o vestidor executa e que o espectador interioriza.

Este traballo tivo como obxectivo analizar o papel dos vestidos e vestidoras da Semana Santa de Ferrol, centrando o foco na súa influencia sobre a estética, simboloxía e identidade das imaxes procesionais. A través dunha metodoloxía cualitativa baseada na entrevista e a observación participante, identificáronse os discursos, prácticas e dinámicas actuais vinculadas ao vestiario sacro.

Unha das conclusións centrais é que a figura do vestidor, tradicionalmente invisibilizada, constitúe hoxe un axente fundamental na construción da experiencia relixiosa contemporánea. O seu labor vai máis alá da ornamentación técnica: intervéñ na representación pública do sagrado, articula memoria e identidade local, e incorpora valores culturais propios como o uso de elementos do traxe tradicional galego e pezas de ourivaría popular.

Detectáronse dúas tendencias estéticas diferenciadas: por unha banda, a forte influencia do modelo andaluz, con ampla tradición e difusión no mundo cofrade; por outra, unha crecente reivindicación dunha estética autóctona, na que os elementos locais —como o traxe rexional galego ou a presenza de materiais propios da cultura galega, como o acibeche— se integran como expresión de identidade territorial. Ademais, constatouse que a preocupación pola coherencia estética das imaxes é un fenómeno relativamente recente en Ferrol, cun desenvolvemento notable nos últimos quince anos, liderado por confrarías como as da Merced e Dolores. Este proceso supuxo unha

profesionalización dalgúns perfís internos nas confrarías e unha maior conciencia da dimensión artística, simbólica e comunicativa das procesións. Cómpre destacar que o oficio de vestidor é, na meirande parte dos casos, un saber transmitido de forma oral, a través da práctica compartida e a aprendizaxe empírica. En Ferrol, moitas das persoas entrevistadas manifestaron ter aprendido observando a outros, herdando coñecementos de familiares ou doutras figuras de referencia. Isto revela a importancia da tradición oral como vehículo de transmisión dun patrimonio inmaterial que, por moito tempo, permaneceu alleo aos espazos académicos. Neste contexto, a autodidaxia adquire un peso central. Os perfís estudados amosan un alto grao de dedicación persoal e experimentación, combinando sensibilidade estética con coñecemento técnico. A profesionalización destes perfís non se produce a través de itinerarios formais, senón mediante a práctica constante, o intercambio de saberes e a observación atenta doutros modelos.

Finalmente, nun contexto de dixitalización e acceso globalizado, as redes sociais e foros web tamén se converten en ferramentas clave para os vestidosores. As primeiras permiten compartir e contrastar estilos e tendencias, e as segundas acceder a materiais (como tecidos ou estruturas) que en Galicia non son doados de atopar debido á falta de tradición. Isto reafirma o carácter glocal do fenómeno, onde as identidades locais se reconfiguran a partir de referencias globais.

O presente estudo contribúe, así, a cubrir un baleiro na bibliografía existente, dando a coñecer, máis alá do ámbito cofrade, a riqueza estética e a artisticidade intrínseca das imaxes de vestir. Poñer en valor o labor dos vestidosores supón tamén recoñecer a súa función como creadores de sentido, identidade e emoción a través do visual, e como transmisores dun saber que forma parte do noso patrimonio cultural inmaterial. Trátase de incentivar o seu estudo desde perspectivas académicas e culturais, favorecendo que estas prácticas saian do espazo estritamente sacro para seren recoñecidas como expresións valiosas do patrimonio inmaterial galego, e abrindo así unha vía de investigación específica sobre a Semana Santa de Ferrol no marco da arte, as ciencias sociais, a antropoloxía e os estudos culturais.

6. Bibliografía

– AGUILAR CRIADO, E. (1983). *Las hermandades de Castilleja de la Cuesta. Un estudio de antropología cultural*. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

– ALFONSO X, Rey de Castilla; FIDALGO FRANCISCO, E. (trad.) Traducción al castellano de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-al-castellano-de-las-cantigas-de-santa-maria-de-alfonso-x-el-sabio-1138916/>

– ASENJO GONZÁLEZ, M. (2013). Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media. *Edad Media: Revista de Historia*, 14, pp. 35-61. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4203867.pdf>

– BERMEJO, J.C. (2020). El ancla de la esperanza. <https://www.josecarlosbermejo.es/el-ancla-de-la-esperanza/>

– CÁCERES FERIA, R.; VALCUENDE DEL RÍO, J. M. (2014). Globalización y diversidad sexual, gays y mariquitas en Andalucía. *Gazeta de Antropología*, 30(3). Artículo 07. <https://doi.org/10.30827/digibug.33814>

– CARRASCO MURILLO, F. J. (2022). El atavío de las dolorosas de candelero y su registro patrimonial. (Tese Doutoral Inédita). Sevilla. Universidad de Sevilla.

<https://hdl.handle.net/11441/136004>

– CASAS GÓMEZ, M. (2022). Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico. *Trocadero. Revista del departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, (34), pp. 326–331. Cádiz. Universidad de Cádiz.

<https://doi.org/10.25267/Trocadero.2022.i34.18>

- DONAPÉTRY YRIBARNÉGARA, J. (1953) Historia de Vivero y su concejo. Artes gráficas. Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ DE ALARCÓN ROCA B.; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. F. (2022). Semiótica e iconografía mariana en imágenes de vestir: análisis de casos. *HUMAN REVIEW International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades*, 15, pp. 1-12.
<https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4364>
- FERNÁNDEZ DÍAZ, E. (2006) La Semana Santa de Ferrol en sus procesiones y sus ymágenes. Ferrol. Edicións Émbora.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2016). La "glocalización" de la Semana Santa y la construcción de las identidades. *Innovación Universitaria: Digitalización 2.0 y Excelencia De Contenidos*, pp 237-252. Madrid. McGraw-Hill Education.
<https://hdl.handle.net/10481/89474>
- GONZÁLEZ LOPO, D. (1970). Mentalidad religiosa y comportamientos sociales en la Galicia atlántica (1550-1850). *Ohm Obradoiro de Historia Moderna*, 11.
<https://doi.org/10.15304/ohm.11.917>
- GONZÁLEZ LOPO, D. (2013). Las cofradías en la formación religiosa y el control festivo en las parroquias de Galicia y el norte de Portugal en época moderna. *Ohm Obradoiro de Historia Moderna*, 22. <https://doi.org/10.15304/ohm.22.1015>
- HERNÁNDEZ FIGUEIRIDO, J. R. (2009). El anticlericalismo y sus consecuencias en las diócesis gallegas durante el período de la II República (1931 – 1936). *Cuaderno de estudios gallegos*, LVI, pp. 283-316. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3253047>
- LORENZO RUMBAO, B. (2008) Colgante "sapo". *Peza do mes*. Museo Arqueológico Provincial de Ourense.
http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2008_03_gal.pdf

- MARTÍN GARCÍA, A.; MARTÍN GARCÍA, A. (2007). Las cofradías de la Orden Tercera de Ferrol. Estudio histórico – artístico. Ferrol. Cofradías de la Orden Tercera.
- MARTÍN GARCÍA, A. (2018). Expansión urbana y asociacionismo religioso en la Galicia de finales del Antiguo Régimen: cofradías, hermandades y órdenes terceras en la Real Villa de Ferrol. *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 9(36), pp. 534-558. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6494597>
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983). Las vírgenes de la Semana Santa de Sevilla. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- RODRÍGUEZ ANIDO, J. (2024). El desarrollo de la Semana Santa de Ferrol (A Coruña). En *II Congreso Internacional de Hermandades y Piedad Popular. Comunicaciones* (pp. 283-307). Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla. <https://doi.org/10.12795/9788447227419>
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. C. (1999). Las relaciones Iglesia-Estado en España durante los siglos XVIII y XIX. *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 19, pp. 197-218. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/66459.pdf>
- RUIZ ESPADA, S. (2019). Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria. *Symma Studiorum Scvltoricae: In Memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”. Crevillent, pp. 135-152. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7669800.pdf>
- SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J. (2002). Arte y personalidad de un gran artista: Fernando Morillo Lasso. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, (520), 18–19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2457709>

- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1985). Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla.
- SBARBI Y OSUNA, J. M. (1874). Florilegio o ramillete alfabético de refranes y modismos comparativos y ponderativos de la lengua castellana. (Ed. dixital baseada na da Imprenta de A. Gómez Fuentenebro). Madrid.
- TRIGUERO BERJANO, D. (2017). Imágenes vestidas de candelero, su origen, evolución técnica y materiales. *Escultura Ligera*, pp. 135-145. Valencia. Ajuntament de València.
https://www.academia.edu/34853067/ESCULTURA_LIGERA
- TRIGUERO BERJANO, D. T. (2022). Propuesta metodológica para el análisis estilístico y técnico de imágenes de vestir de bulto redondo. Aplicación a una imagen del Siglo XVII. *Ge-conservacion*, 21(1) pp. 270-281. <https://doi.org/10.37558/gec.v21i1.1131>

6.1. Recursos web

- Archivo de noticias periódico ABC Sevilla
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19850323-66.html>
- Archivo de noticias periódico La Voz de Galicia
<https://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/>
- Blog Costaleros de Cristo Esperanza
<https://costaleroscristoesperanza.blogspot.com/2012/09/vestir-maria-santisima-partir-del-s.html>
- Blog Tras el Altar
https://traselaltar.blogspot.com/2010/04/en-el-patio-caballos-articulos-de_14.html

– CER Colecciones En Red

<https://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

– Diario de Ferrol

<https://www.diariodeferrol.com/articulo/ferrol/repor-vestidores-4751040>

– Diccionario Real Academia Galega

<https://academia.gal/diccionario>

– Diccionario Real Academia Española

<https://www.rae.es/>

– Fundación Goya en Aragón

<https://fundaciongoyaenaragon.es/>

– Museo do Prado

<https://www.museodelprado.es/>

– Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense

<https://museos.xunta.gal/gl/arqueoloxico-ourense>

– Revista Ecce Homo – acceso en liña

<https://semanasantafferol.com/revista-ecce-homo/>

– Web Catedral de Sevilla

<https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/patrimonio/>

– Web Confraría das Angustias

<https://www.cofradiadelasangustias.com/>

–Web Confraría de Dolores

<https://www.cofradiadedolores.org/>

– Web Confraría da Merced

<https://www.cofradiamerced.es/>

– Web Diócese de Mondoñedo-Ferrol

<https://mondonedoferrol.org/la-virgen-de-las-angustias-celebra-la-primera-coronacion-canonica/>

– Web Irmandade da Hiniesta

<https://www.hermandaddelahiniesta.es/>

– Web Xunta Xeral de Confrarías e Irmandades de Ferrol

<https://semanasantafferol.com/>

7. Anexo fotográfico



Fig 1. Virxe dos Reis. Talla fernandina do século XIII. (1,76, madeira policromada). Catedral de Sevilla. Imaxe extraída do arquivo fotográfico da web da Catedral de Sevilla.

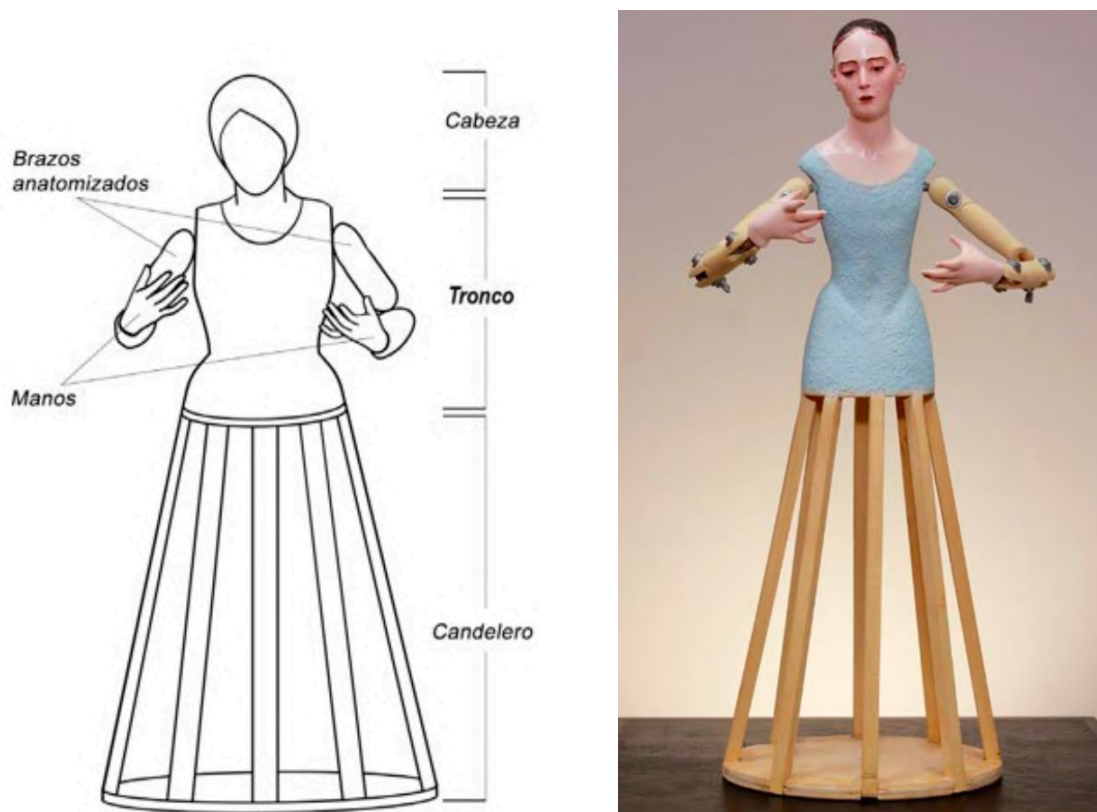


Fig 2. Esquema da disposición dunha virxe de candelero e virxe de candelero real. Autoría das imaxes: Francisco José Carrasco Murillo.

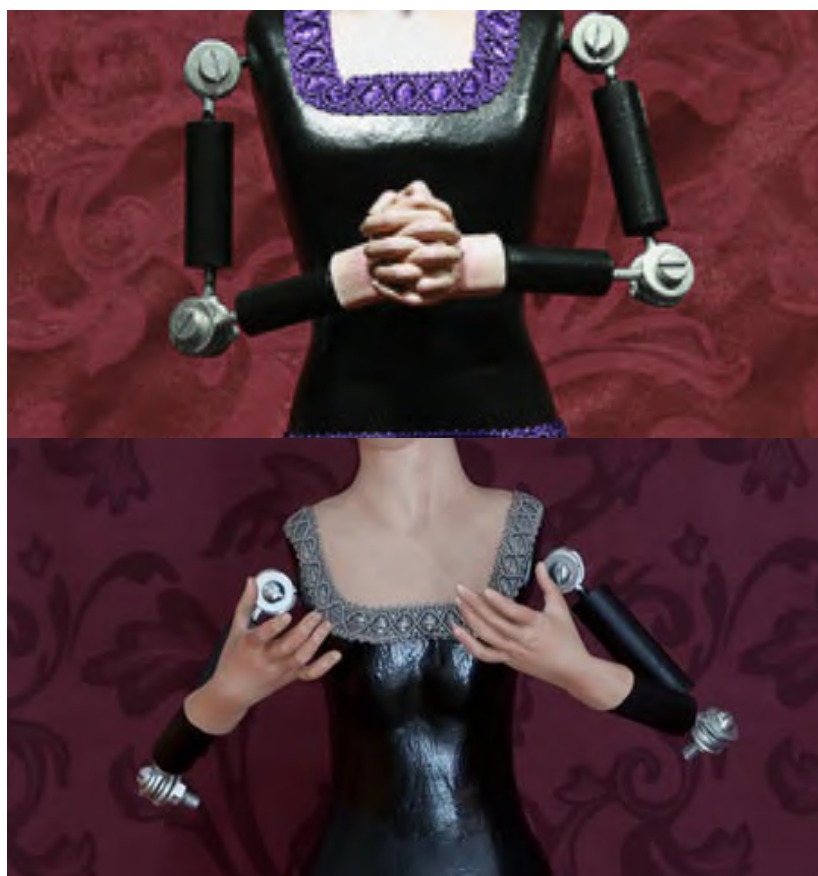


Fig 3. Disposición de mans: en xesto de oración e tipo *palillos*. Imaxes extraídas da web *Artesanía del Cofrade*.

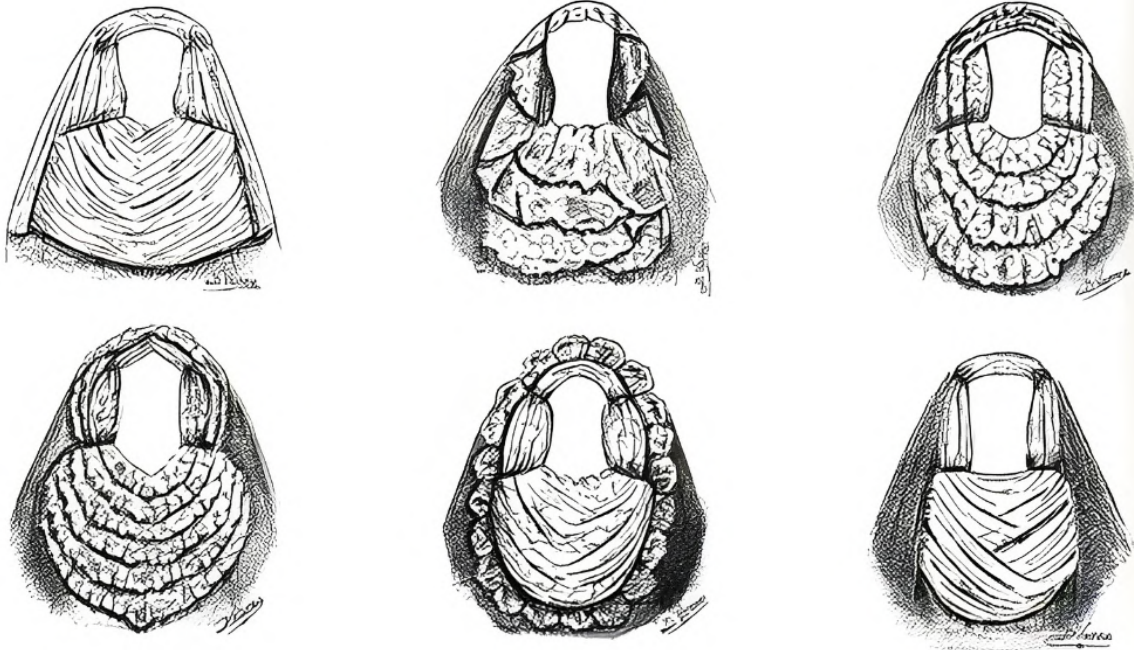


Fig 4. Diferentes tipos de tocado (1. Tocado da Virxe das Augas, creado por Antonio Amians en 1922; 2. Tocado da Virxe do Valle, ca. 1920, atribuído ás súas camareiras da familia Jiménez-Placer y Piazza; 3. Tocado da Estrela de San Jacinto, de Antonio Garduño, realizado cunha mantilla Goya de 4 blondas; 4. Tocado de Pepe Garduño para a Esperanza Macarena; 5. Tocado de Fernando Morillo para a Esperanza de Triana, coñecido como *de refregador*; 6. Tocado de rostrillo rectangular creado por Rodríguez Ojeda). Ilustracións extraídas do blog *Costaleros Cristo Esperanza*.



Fig 5. Pepe Garduño colocando as tembladeiras na Esperanza Macarena. Década de 1970. Imaxe extraída da hemeroteca de *Pasión en Sevilla* do diario ABC.



Fig 6. Virxe da Saúde (imaxe titular da Irmandade de San Gonzalo de Sevilla) vestida de hebrea e portando na man esquerda un manípulo e a coroa de espiñas, e na dereita un rosario. Vestidor: Antonio Bejarano. Imaxe extraída do *Instagram* adicado á Virxe. Autor: Raúl N. L.



Fig 7. Tocado da Virxe das Aguas creado por Antonio Amians, inspirado no cruce do peito pola Fábula de Aracne de Diego Velázquez. Imaxes: Museo do Prado, Blog Tras el Altar.



Fig 8. Virxe da Hiniesta vestida de hebrea por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, cun tocado inspirado na Adoración dos Reis de Diego Velázquez. Imaxes: Museo do Prado, arquivo fotográfico da Irmandade da Hiniesta.



Fig 9. Virxe da Soledade de Ferrol. Disposición do tocado con mantilla, permitindo ver o cabelo. A mantilla foi desde o século XVI ata mediados do XIX unha peza indispensable no enxoval de calquera muller española, independentemente da súa clase social. A inspiración no vestiario das virxes pode ser un reflexo da sociedade e a moda do momento, que vemos tamén representada na arte, como neste caso: *Mujer joven con mantilla y basquiña*, Francisco de Goya y Lucientes, ca. 1805-1808. Imaxes extraídas do *Twitter* da Xunta de Confrarías de Ferrol (autor: Roberto Marín) e do arquivo fotográfico disponible na web da Fundación Goya en Aragón.



Fig 10. Virxe de Dolores. Confraría de Dolores, Ferrol. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxe de autoría propia.



Fig 11. Virxe da Piedade. Confraría de Dolores, Ferrol. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxe de autoría propia.



Fig 12. Virxe da Piedade (detalle). Manto e sobremanto. Imaxe de autoría propia.



Fig 13. Virxe da Piedade (detalle). Broches tipo sapo prendidos do tocado e condecoración militar prendida do cíngulo. Imaxe de autoría propia.



Fig 14. Virxe da Esperanza. Confraría de Dolores, Ferrol. Vestidor: Francisco Yusta Piñeiro. Imaxe de autoría propia.



Fig 15. Virxe da Esperanza (detalle). Broche de ancla, iconografía habitual nesta advocación da virxe. No pulso leva un colgante en forma de navío. Prendida na saia porta unha condecoración militar. Imaxe de autoría propia.



Fig 16. Virxe da Esperanza. Atavío procesional. Semana Santa de Ferrol, 2025. Imaxe de autoría propia.



Fig 17. Virxe da Amargura. Confraría de Dolores, Ferrol. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxe extraída da web da Confraría de Dolores de Ferrol.



Fig 18. Virxe da Amargura. Atavío procesional Semana Santa 2025. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxe extraída do *Instagram* adicado á Santa Muller Verónica de Ferrol.



Fig 19. Virxe da Amargura. Detalle de manto e palio. Semana Santa 2025. Imaxe extraída de *Twitter* (usuario @lopezpitajm)



Fig 20. Santa Muller Verónica. Confraría de Dolores. Ferrol. Atavío procesional Semana Santa 2024. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxe extraída do *Instagram* adicado á Santa Muller Verónica de Ferrol. Autora: Helena Segura Torrella.



Fig 21. Santa Muller Verónica (detalle). Semana Santa 2024. Imaxe extraída do *Instagram* adicado á Santa Muller Verónica de Ferrol.



Fig 22. Santa Muller Verónica. Variacións na disposición do traxe de galega. Vestidor: Francisco Piñeiro Yusta. Imaxes extraídas do *Instagram* adicado á Santa Muller Verónica de Ferrol.



Fig 23. Virxe dos Cautivos. Confraría da Merced, Ferrol. Vestidora: Helena Pita. Imaxe de autoría propia.



Fig 24. Virxe dos Cautivos. Detalle do tocado. Helena Pita menciona na súa entrevista o reto que supuxo aprender a dispoñelo correctamente sen ter coñecementos previos. Imaxe de autoría propia.



Fig 25. Virxe dos Cautivos. Detalle dos atributos. Imaxe de autoría propia.



Fig 26. Virxe dos Cautivos. Atavío procesional Semana Santa 2025. Predominancia da cor branca en todos os seus elementos. Vestidora: Helena Pita. Imaxes de autoría propia.



Fig 27. Virxe das Angustias. Confraría das Angustias, Ferrol. Atavío do Sábado Santo do ano 2022. Vestidor: Félix Yusta. Imaxe extraída do arquivo fotográfico da web da Diocese de Mondoñedo-Ferrol. Autor: Roberto Marín.



Fig 28. Virxe das Angustias vestida de loito, procesión do Sábado Santo. Vestidor: Félix Yusta. Imaxe extraída do arquivo fotográfico da web da Confraría das Angustias.



Fig 29. Virxe das Angustias, de loito co traxe rexional galego na Semana Santa de 2025. Vestidor: Félix Yusta. Imaxe extraída do arquivo do Diario de Ferrol. Autor: Jorge Meis.