

ECOS DEL NAZARENO



cofradiamarraja.com

SEMANA SANTA 1998



Coordinación: Francisco Mínguez Lasheras y Diego Ortiz Martínez. **Ilustraciones:** Archivo Cofradía N.P. Jesús Nazareno (ACNPJN), Archivo Francisco Mínguez (AFM). **Impresión:** Imprenta Gómez, c/ Jara, 22 - Cartagena. **Edita:** Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos). Año XVII. Depósito Legal: MCI-368-1996

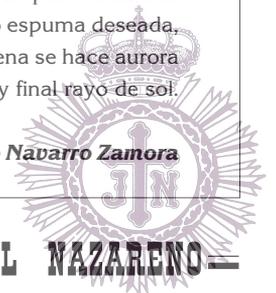


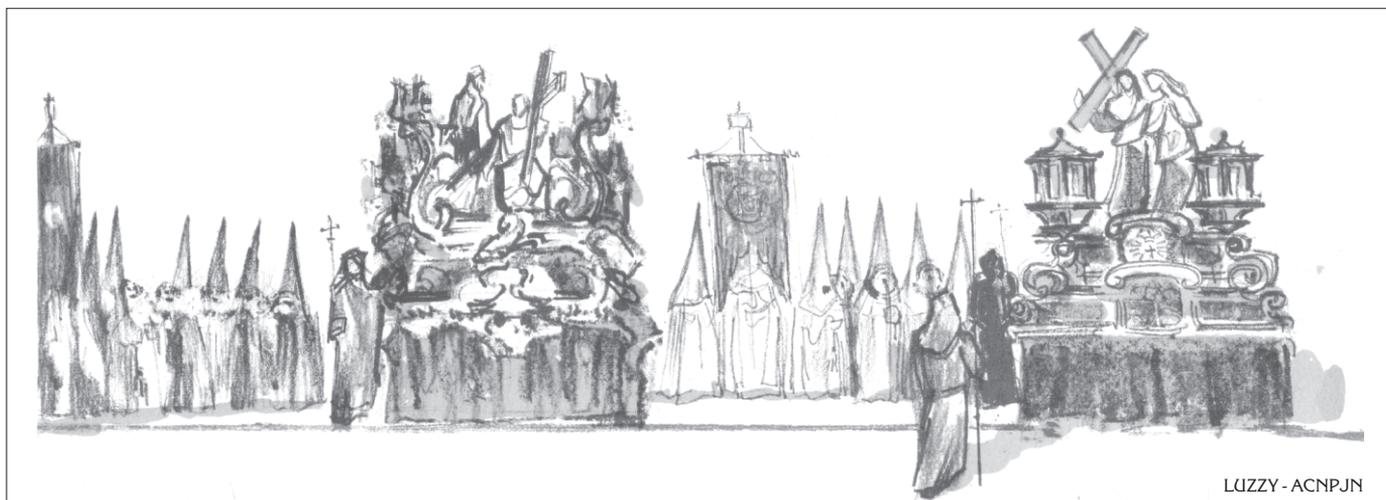
CASAU- ACNPJN

CREO...

Creo que eres la primera
dulce y morena manera
de dar nombre
a nuestro amor
el viento de nuestra vida,
nuestra ¡salve! más querida
y el silbido de un pastor.
Todo bello y todo junto,
cielo y arte en su conjunto
y la Madre alrededor.
Creo que fue verdadero
el milagro de aquel día
y tu huella en el sendero
hoy nos quema el corazón.
¡Creo en ti,
por Morena y por Bendita,
por tener la historia escrita
de tu amor dentro de mí!
¡Creo en ti,
gran pasión de Cartagena,
que te canta y que te jura
por su Madre y Frenes!
Creo, Madre firmemente,
que para besar tu frente
el mar despertó
y las aguas balbucientes
se llevan hechas torrentes,
el nombre de tu oración.
Con fervor de multitudes
que, soñando infinitudes,
ve agitar su corazón:
Al contemplar Tu mirada
como espuma deseada,
donde Cartagena se hace aurora
y final rayo de sol.

Antonio Navarro Zamora





LUZZY - ACNPJN

Desde que la Cofradía tuvo que dejar su sede en la calle Mayor para poder tener un almacén donde guardar sus tronos, creo que ha sido una aspiración de los marrajos el volver a contar con un local en el centro de Cartagena por donde pasaran las procesiones.

Han pasado veintiocho años y, desde entonces, el camino recorrido ha sido duro y difícil. Primero estuvimos en el callejón de Bretau, lugar entrañable donde los haya para todos nosotros pues allí como dijo un destacado marrajo, que después sería Hermano Mayor, ocurría igual que en la calle del Adarve: se oía a procesión. Durante muchos años fue nuestro punto de encuentro, convivimos, celebrábamos actos y reuniones y se tomaron decisiones que todavía están y estarán en la mente de muchos de nosotros.

Con el paso del tiempo este local se mostró totalmente insuficiente para poder llevar a cabo en toda la actividad que los nuevos tiempos demandaban y por ello se cambió al actual de la calle Gisbert que si bien puede que no tenga todos los requisitos que pensamos debe reunir, no cabe duda de que ha desempeñado un papel fundamental en la vida de la Cofradía y ha sido un paso más hacia la consecución de lo que será la sede del futuro.

Es indudable que ha crecido el número de cofrades pero lo más importante es que ese crecimiento ha ido acompañado de una mayor participación en la vida y en las decisiones de la Cofradía: la Junta de Mesa es mucho más numerosa que hace unos años, existen diversas comisiones para el funcionamiento diario que requieren espacio para llevar a cabo su trabajo, tenemos un Archivo con un importante auge en los últimos años y que no reúne las condiciones adecuadas en el local donde se encuentra, etc.

Otro tanto ocurre con las Agrupaciones: sus juntas directivas son más numerosas y sus reuniones más frecuentes, teniendo que recurrir en algunas ocasiones a celebrarlas en locales ajenos a la Cofradía.

Si lo anterior no fuera bastante, la Fundación Marraja Ntro. Padre Jesús Nazareno viene desarrollando una

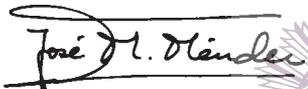
actividad de promoción y asistencia social, que sin duda se potenciará próximamente, con un taller de bordado funcionando y una casa-hogar de ancianos a punto de inaugurarse en la calle del Duque. Esta obra social en la que tantas esperanzas y tanta ilusión hemos puesto los marrajos también está necesitada de un espacio donde desenvolverse.

Estos tres aspectos: aspiración de volver a contar con una sede en el centro de Cartagena, mayor participación de los cofrades y ampliación de las actividades tradicionales a la cultura y a la obra social, nos hicieron plantearnos la búsqueda de un nuevo local que sirviera tanto las necesidades actuales como futuras. Lo encontramos en la calle Jara esquina con callejón de Bretau, un edificio de cuatro plantas de claro interés patrimonial y por supuesto en un lugar entrañable y estratégico para los marrajos.

La venta del almacén por el que tuvimos que dejar la calle Mayor es lo que, paradójicamente de la vida, permite ahora volver a tener nuestra sede en el centro de Cartagena y en una calle que será a partir de ahora procesionista durante todo el año.

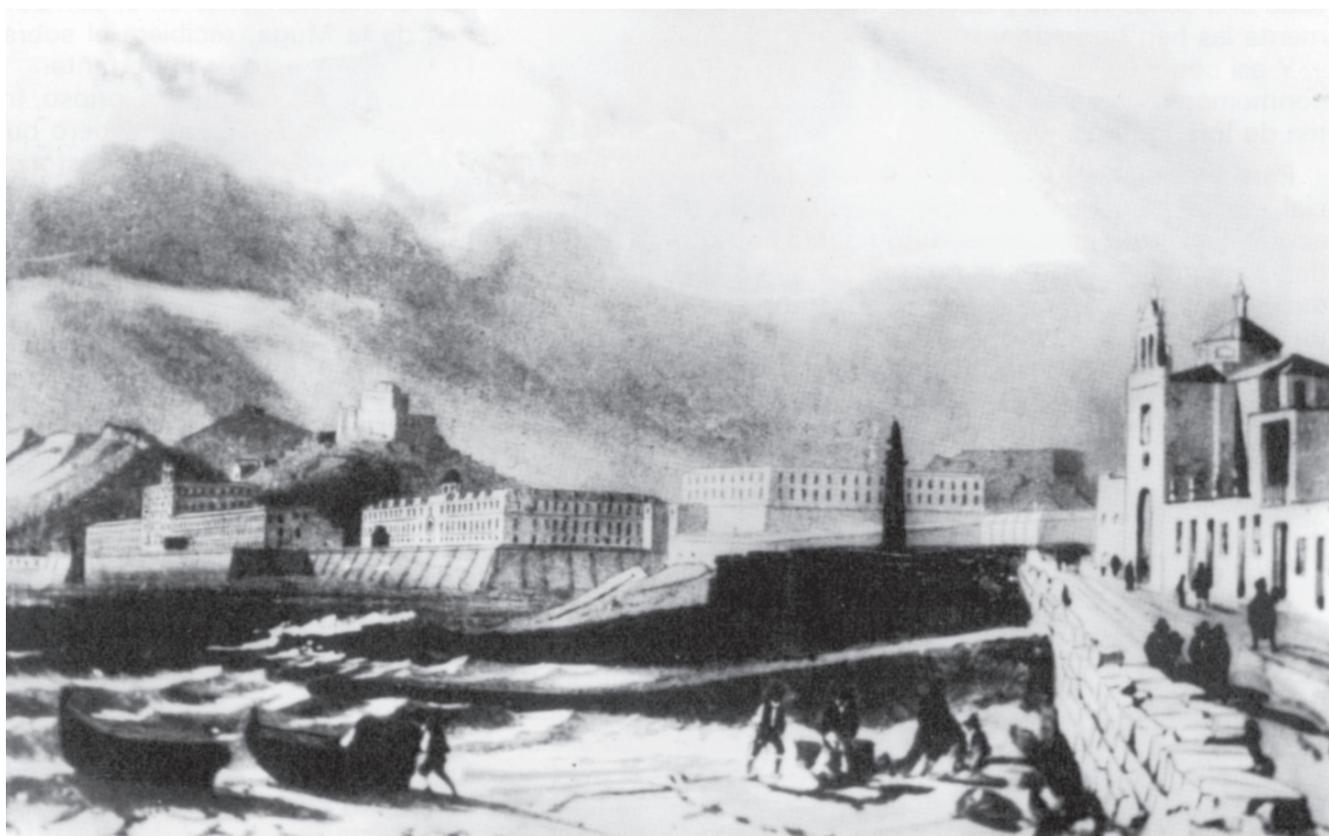
Nos encontramos ante un gran reto como es la rehabilitación de este edificio, una obra compleja y costosa pero con la que se consiguen varios objetivos: dotar a la Cofradía de una sede adecuada; contribuir a la recuperación del patrimonio histórico-artístico y del casco antiguo de nuestra ciudad y dejar la actual sede de la calle Gisbert para el desarrollo de actividades de la Fundación Marraja.

Además tendremos enfrente el Museo de Semana Santa en el palacio de Molina, con lo que la calle Jara muy procesionista siempre, verá impulsada su actividad y la proximidad de ambos edificios potenciará, sin duda, la participación de los cofrades marrajos.


JOSÉ MIGUEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
Hermano Mayor



LA COFRADÍA Y LA ERMITA DE SANTA LUCÍA CUATROCIENTOS AÑOS DE HISTORIA



Iglesia y puerto de Santa Lucía. ACNPJN

Desde hace muchos años sale la imagen titular de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno desde la Pescadería de Santa Lucía, por lo que es el contexto histórico del lugar de esta tradicional salida el que me mueve a volver sobre el origen de la Cofradía y la Ermita de Santa Lucía, de finales del siglo XVI -1597 o quizá 1598- que dieron nombre a un barrio que se conformó posteriormente.

Habría que insistir en el desconocimiento del origen de la Cofradía y de la Ermita de Santa Lucía hasta 1993, puesto que los que han tratado sobre ellas lo atribuían a los pescadores, o a comerciantes italianos ⁽¹⁾.

En realidad, veinte y treinta años antes de la fundación de Cofradía y Ermita de Santa Lucía, el Gremio de la Pesquera tenía adjunta la Cofradía del Santísimo Sacramento, cuya existencia se prueba por un pleito que sostuvo esta Cofradía contra la Cofradía de San Ginés de la Jara, que estaba formada principalmente por labradores, ante la Real Chancillería de Granada, en 1565, reclamando un lugar más importante en las procesiones del Corpus Christi ⁽²⁾.

Es posible que la Cofradía de los pescadores fuera también llamada Cofradía de San Juan. En el pleito de 1565 se afirmó que los pescadores salían en procesión con una imagen de San Juan. Este último nombre de

Cofradía de San Juan se deduce del testimonio de un Libro de Rentas del Convento de San Leandro, de la Orden religiosa de San Agustín, ya del siglo XVIII, que dice textualmente: "Después, por los años 1576, parece que los arraeces de la Pesquera, que por entonces eran Francisco Abril, Mateo Alcaraz, Diego Hernández, Gregorio Trigueros, Andrés Escudero, Juan Saura Jorquera, Nicolás Mora, Miguel Abril, Domingo Alcaraz, Antón Espín, Diego Ros, Pedro Ballester, Bartolomé Pedro Escudero, Juan García y otros, todos arraeces de la Pesquera de esta Ciudad de Cartagena, pusieron pleito a este Convento por cuanto en el día de San Juan tenían su Cofradía de San Juan Bautista, con ciertos derechos por razón de una capellanía que pretendía Bartolomé Hernández, clérigo, sobre la Casa Monasterio de San Juan Extramuros de Cartagena ⁽³⁾. No obstante, es posible, por otra parte, que este testimonio se refiriera más a cofradía como reunión anual que a otra cosa.

Lo cierto es que por entonces -a mediados del siglo XVI- los pescadores estaban muy organizados, tanto profesionalmente como religiosamente, pues tenían unas Ordenanzas gremiales que habían sido aprobadas por Carlos I, Rey de España y Emperador V del Sacro Imperio Romano Germánico, pero que se remontaban a mediados del siglo XV ⁽⁴⁾.

Aún casi a mediados del siglo XVII, cuando habían abandonado la Cofradía del Santísimo Sacramento, que pasó a ser una cofradía de escribanos -hoy notarios- ⁽⁵⁾, los pescadores procuraban reservar a sacerdotes que fueran hijos de pescadores, de tal manera que en 1632 la Pesquera designaba como capellán a Cristobal García, hijo del pescador Tomás García, que tenía su sede en la Capilla de San Juan de la Iglesia Mayor de Cartagena ⁽⁶⁾. Esta Capilla aparece en la descripción de Vargas Ponce sobre Cartagena, a finales del XVIII, y en un plano de la distribución interior de dicha iglesia, confeccionado por Carlos Cayetano Ballester, en 1816, a petición del Cabildo Catedralicio de Murcia, que recoge la situación de dicha Capilla con pinturas de San Juan, San Pedro y San Andrés ⁽⁷⁾.

Otro grupo profesional importante en Cartagena a finales del siglo XVI era el de los sastres, que probablemente eran los artesanos más numerosos. No ha de extrañar, por lo tanto, que contituyesen una Cofradía, como lo habían hecho los pescadores, en fecha que no conozco, o -posteriormente- los carpinteros, que lo hicieron hacia 1573, con el nombre de Cofradía de San Iusepe o San José ⁽⁸⁾.

Fueron los sastres, jubeteros y calceteros los que fundaron la Cofradía y la Ermita de Santa Lucía. De ello dan testimonio dos documentos, uno de 1597 y otro de 1602 ⁽⁹⁾, los dos relativos a la fundación de una

y otra. Esta fundación puede contribuir a indicar un cierto crecimiento demográfico, económico e institucional, tanto general a la población de Cartagena, como más especial de la población artesana.

Este origen de la Cofradía y Ermita de Santa Lucía tiene una explicación de tipo devocional, puesto que Santa Lucía fue y sigue siendo patrona o intercesora en el Cielo de invidentes y de sastres. En el caso de estos últimos se entiende perfectamente por la necesidad de una buena vista para realizar su trabajo ⁽¹⁰⁾.

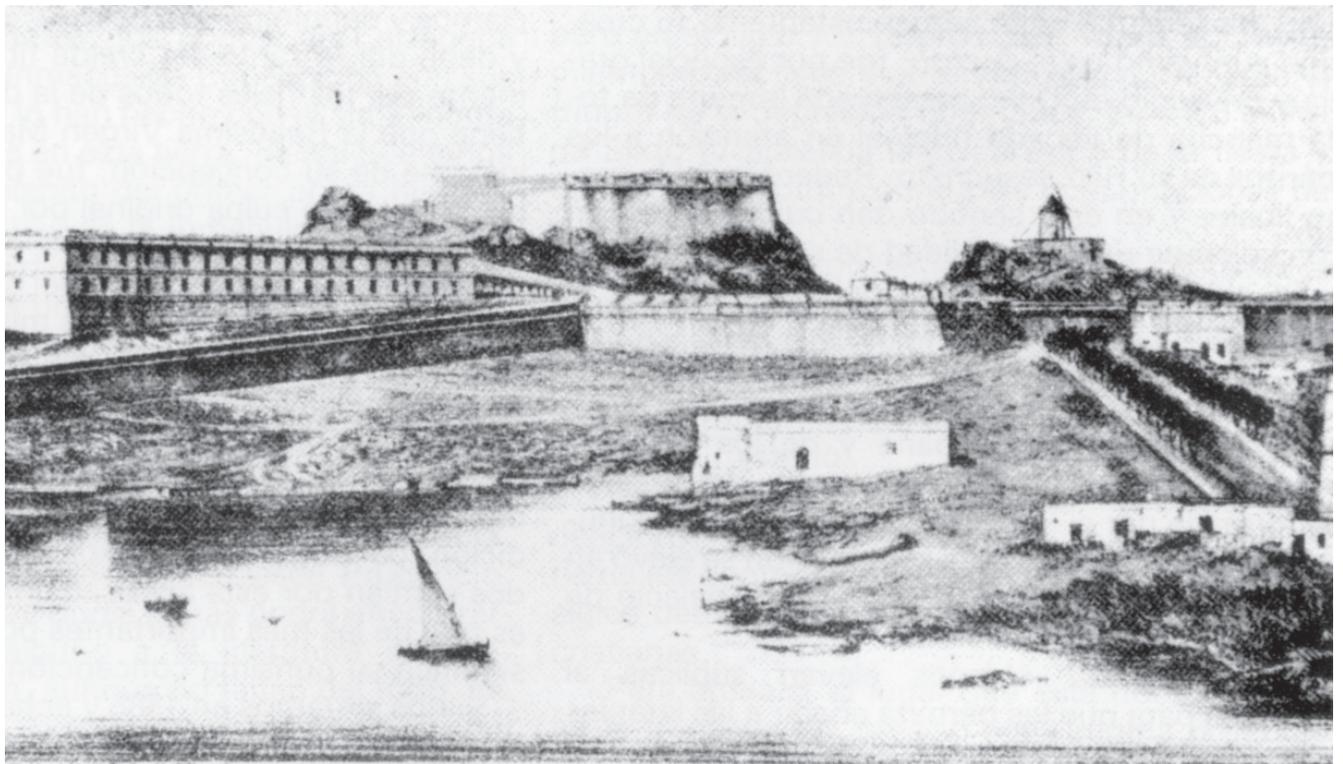
La devoción a Santa Lucía se había difundido mucho en la Península Italiana, sobre todo en Nápoles. Anteriormente a la fundación de la Cofradía y la Ermita de Santa Lucía había en Cartagena una Capilla de Santa Lucía en el Convento de San Isidro, de la Orden de Predicadores -dominicos-, fundado en 1580-1588 ⁽¹¹⁾.

La Cofradía y la Ermita de Santa Lucía fueron fundadas por sastres y jubeteros de Cartagena, pero no exigieron el ejercicio de estas profesiones a los cofrades que se incorporaran, mostrando de esta manera una apertura -quizá motivada por su escaso número- que no era muy normal en su época, puesto que las cofradías de origen gremial tendían a configurarse como una continuación del gremio y a exigir requisitos de tipo profesional u otros -como la hidalguía o la limpieza de sangre-, que tampoco pidieron.

Entre los jubeteros de Cartagena, que se dedicaban a fabricar jubones y otras prendas de vestir, y los sastres, había varios italianos, como Nicolao Barravín, Tomás Rato, Juan Bautista Paver y Iusepe Liberato, lo que puede plantear la cuestión de si ellos fueron los que influyeron en la formación y nominación de la Cofradía.

En cuanto a la Ermita, consta por el documento que se transcribe en el apéndice documental que se reunieron en la Ermita de Santa María de Gracia el 20 de Marzo de 1597, ante el escribano Blas de Castro, los sastres, jubeteros y calceteros Andrés Hernández Potugués y Diego Flores, veedores del oficio, que nombraba anualmente el Ayuntamiento, y Juan Gallego, Gabriel de Morales, Lázaro de Medina, Juan de Vargas Machuca, Baltasar Ferrer, Diego de Quesada, Miguel Jiménez, Sebastián Invernón, Francisco Martínez, Alonso el Fraile, Juan Bautista Paver, milanés, Nicolás Barrabín, Andrés Ortega, Mateo Alegre, Baltasar de Medina, Juan de Haro, Francisco López, Miguel Gutiérrez, Diego Gómez, Luis González, Juan Bautista Percibal, Tomás Rato, "todos ellos maestros de los oficios de sastre, jubetero y calcetero", para tratar sobre su construcción.

De resultas de lo tratado declararon ante notario



Vista de Cartagena desde Santa Lucía. ACNPJN

que se habían convenido en levantar una ermita con la advocación de Santa Lucía, para tenerla por su abogada y patrona, con el proposito de servir a Dios y a Santa Lucía, celebrando cada año su fiesta con misa cantada y sermón, para lo cual el Ayuntamiento les había señalado y concedido un sitio en el zaraiche -una palabra árabe que significa fuente de cántaros-, que era importante en aquella época, pues junto con la huerta de las fuentes de Cubas y la Perdiz formaban lo que se llamaba huerta de Cartagena.

Añadían en la declaración que el Obispo, al que habían pedido licencia para edificarla, les pidió que se obligasen a señalar una renta con la que pudieran reparar y hacer los ornamentos y los elementos suficientes para que siempre estuviera con la decencia y el buen ornato que convenía; a lo que efectivamente se obligaron (levantar la ermita y ponerla decentemente para que se pudieran celebrar los oficios divinos, tenerla siempre en pie y bien reparada y ornamentada), señalando como renta los derechos de los exámenes que hicieran para ser oficiales y toda la limosna que se recogiere todos los sábados del año, confiando la gestión de estas rentas a los mayordomos, quienes habían de asegurar la recaudación y dar cuentas de ella ante escribano, y se comprometieron, además, todos ellos a suplir con sus propiedades el dinero que faltase, dando poder a la Justicia para apremiarles si no lo hacían.

Al igual que otras ermitas situadas fuera del recinto amurallado de Cartagena (San Juan, San Julián, San José,

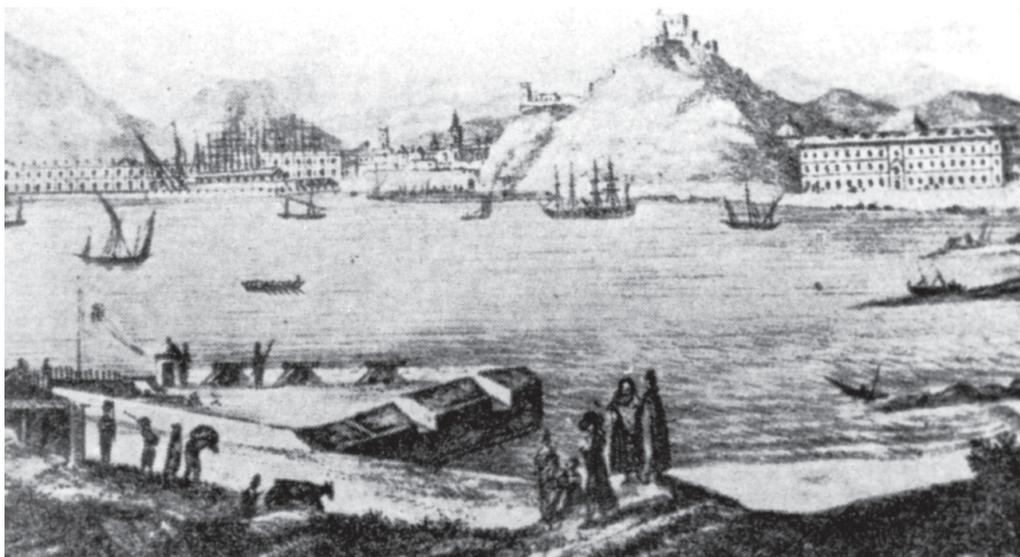
etc), la ermita de Santa Lucía fue pronto objeto de procesiones de rogativas por la lluvia que partían de la ciudad, como una de 1605 que recoge Martínez Rizo ⁽¹²⁾.

Por otra parte, la presencia de los sastres fundadores se constata dos décadas más tarde, pues Juan González, que aparece en la escritura de poder de 1602, era uno de los mayordomos que, junto con Antón de Alcaraz, pedía dinero al Ayuntamiento en 1619 para pagar una puerta nueva de la ermita ⁽¹³⁾.

A finales del siglo XVII, en 1690 concretamente, la ermita fue ofrecida a los carmelitas descalzos, que querían fundar en Cartagena, para hacer un hospicio, pero no llegaron a hacerlo pues fundaron un convento junto a la ermita de San Roque -dentro del recinto amurallado-, que se llamó primero de San Joaquín y después -y definitivamente- de la Virgen del Carmen ⁽¹⁴⁾.

En estos años finales del XVII y en los primeros del XVIII habrían ya desaparecido totalmente los sastres y se estaba formando un barrio de Santa Lucía en el que don Alejo Gutiérrez de Ruvalcaba hizo construir la iglesia -fue primero otra ermita- la del Apóstol Santiago, con permiso que recibió del Ayuntamiento ⁽¹⁵⁾.

Los pescadores utilizaban la playa de Santa Lucía para dejar sus barcas. El Ayuntamiento les exigía a principios del siglo XVII que las dejaran desarboladas con el fin de que no fueran utilizadas por moros o berberiscos que querían fugarse de la ciudad ⁽¹⁶⁾. Si a finales del siglo XVI habitaban principalmente en la parte



Vista del puerto. ACNPJN

alta de la ciudad, a principios del XVIII muchos lo hacían en el nuevo barrio de Santa Lucía. Su actividad se había extendido de nuevo -desde finales del siglo XVII- a todo el término municipal, recuperando algunas almadrabas, como la de La Azohía, donde en 1719 proponían la construcción de una ermita, con el fin de oír misa durante los tres meses de la temporada ⁽¹⁷⁾.

Por lo demás, la Cofradía de Santa Lucía perduraba aún a principios del siglo XIX y experimentó entonces las consecuencias de la Desamortización de Godoy, realizada entre 1798 y 1808, de tal manera que en 1800 tuvo que enajenar 6 casas de su patrimonio ⁽¹⁸⁾. El día 26 de marzo de 1800 don Felipe Sánchez Osorio, primer teniente de las Milicias de Cartagena, declaraba que, de acuerdo con la Real Cédula del Rey don Carlos IV expedida en San Ildefonso a 25 de septiembre de 1798 para la enajenación de todos los bienes raíces de cofradías, memorias y obras pías, con la Real Instrucción de 30 de enero de 1799 y con la Adición de 27 de diciembre de 1799, se había procedido por la Real Justicia al remate de seis casas propias de la Cofradía de Santa Lucía, sitas en el barrio de Santa Lucía, extramuros de la Ciudad, situadas una lindando por levante con la iglesia, por poniente y mediodía con otras casas de la Cofradía, y por maestral la calle; la segunda lindaba por levante, mediodía y poniente con las casas de la Cofradía y por maestral con la calle; la tercera lindaba por levante y mediodía con casas de la Cofradía, por maestral con la calle y por poniente con la Placeta; la cuarta lo hacía por levante y maestral con la propia Cofradía, por poniente con la Placeta y por mediodía con la Calle del Sepulcro; la quinta, por maestral y levante con anteriores, y por mediodía y poniente con la calle; y la sexta y última se ubicaba en la Calle de la Aguadera, lindando por maestral con la viuda de Antonio Martínez, "entendido por caga la lana", por mediodía con Mateo Molina, por poniente

con Alonso Martínez y por levante la calle.

Decía asimismo don Felipe Sánchez Osorio que él había sido el mejor postor en la subasta, por lo que las casas habían quedado a su favor por la cantidad de 33.733 reales de vellón, libres de toda carga y contribución, según constaba por las diligencias practicadas al efecto y por escritura celebrada el 26 de marzo de 1800 ante don Joaquín de Madrid, Escribano Mayor del Ayuntamiento de Cartagena, pero que la postura y el remate los había hecho con orden que para ello le habían dado don Antonio, don Bernardino, don Sebastián y don Estanislao Rolandi, hermanos, los dos primeros presbíteros y los dos últimos comerciantes, con la condición de que, ejecutado el remate, se habían de dividir y partir las seis casas, de tal forma que tres casas quedaran para él (el otorgante de la escritura) por el valor de sus respectivas tasaciones, realizadas en el propio remate, y las otras tres para los hermanos Rolandi, por lo que les hacía cesión de las dichas casas, con expresión detallada de las que les correspondían a ellos.

El número de casas pertenecientes a la Cofradía que fueron vendidas muestra una gran implantación de la Cofradía en el Barrio. La ermita, sin embargo, sufrió desperfectos unos años más tarde, en 1816, pues en una gran tempestad que se desató el 5 de julio, un rayo destruyó un arco y una media naranja, que se trataba probablemente de su cúpula o bóveda, por lo que los mayordomos de la Cofradía pidieron ayuda económica para repararlos al cabildo de la Catedral de la Diócesis de Cartagena en Murcia, que no accedió a ello alegando que eran muchas las peticiones de este tipo ⁽¹⁹⁾.

VICENTE MONTOJO MONTOJO
FEDERICO MAESTRE DE SAN JUAN

APENDICE DOCUMENTAL

1. AHPM, Protocolo 5160, notario Blas de Castro, 20 de marzo de 1597.

"Escritura de obligación entre los sastres de esta ciudad sobre la hermita de señora santa Luçia que pretenden hazer.

En la muy noble y leal çiudad de Cartagena, en la hermita de nuestra señora Santa María de Graçia de ella, en veynte dias del mes de março de mill e quinientos nouenta y siete años, por ante mi Blas de Castro, escriuano de Su Magestad y del número y juzgado de ella y de los testigos de yuso contenidos, estando juntos en la dicha hermita, es a sauer, Andrés Hernández Portugués, veedor, y Diego Flores, su aconpañado, y Juan Gallego, Gabriel de Morales, Lázaro de Medina, Juan de Vargas Machuca, Baltasar Ferrer, Diego de Quesada, Miguel Ximénez, Sebastián Ynvernón, Francisco Martínez, Alonso el Frayle, Juan Bautista Pauer, milanés, Nicolás Barrabín, Andrés Ortega, Mateo Alegre, Baltasar de Medina, Juan de Haro, Françisco López, Miguel Gutiérrez, Diego Gómez de, Luis González, Juan Bautista Percibal, Tomás Rato, todos maestros de los ofiçios de sastre, jubetero y calcetero de esta çiudad, dixeron que por quanto ellos entre si tienen tratado y comunicado de leuantar una hermita de la adboçación de señora Santa Luçia, para la tener por su abogada y patrona con deboción y propósito de seruir a nuestro señor y a la bienabenturada virgen santa Luçia y hazer en cada año por el día de su festividad y su fiesta y conmemoración de misa cantada, (...) y sermón y para en que la hagan esta çiudad y su ayuntamiento le ha señalado y hecho merçed de un sitio en el Sarahiche, estramuros de esta ciudad, camino que (...) a las hermitas de señor San Juan y (roto), por su parte acudieron a Su Señoría del señor Obispo de este Obispado a pedir liçencia para poder edificar y lebantar, no fue servido de consedersela hasta tanto que primero se obliguen y ofrescan a la edificar y señalen alguna renta cómoda para que después de edificar tenga con que la poder reparar y hazer los ornamentos y demás recados suficientes para que siempre esté con la decencia y buen ornato que conviene; por tanto que todos juntos y cada uno de por si, insolidun, dizen, otorgan y prometen que, dándoles por parte de Su Señoría o por quien en nombre de Su Señoría la pudiere dar, la dicha liçencia para levantar la dicha hermita, la levantarán y obrarán a su costa y propia espensa hasta la poner en perfeçión y deçençia y además (roto) se pueda en ella selebrar los ofiçios diuinos y de tenerla sienpre inhiesta y bien rreparada y ornada de todo lo neçesario para que esté deçente sienpre jamás, a lo qual se obligan (...) los demás maestros y oficiales que en esta çiudad son y fueren; y para que esto mexor se pueda hazer y esté más seguro dixeron que todos los derechos que desde que la dicha liçençia les fuere conçedida adelante para çiempre jamás cayeren de los exámenes que se hizieren de ofiçiales que quisieren (roto) de cada exsamen; y ansimismo toda

la limosna que se recoxiere en todos los sábados del año que el dicho ofiçio pide entre los mestros y ofiçiales de él, conforme a sus hordenanças, esté diputado y obligado para el dicho rreparo y deçençia de la dicha hermita y sienpre esté en poder de los mayordomos que fueren saliendo cada un año, los cuales han de ser obligados de hazer las dichas demandas o dar quien las haga so pena de pagar el sábado que dejaren de pedir otro tanto como se obiere llegado el sábado que dejaren de pedir otro tanto como se obiere llegado el sábado antes que se obiere pedido, y de esto que así cayere y que se allegare para que se tenga buena cuenta y rrazón en cada un año quando salieren nuevos veedores les tomen cuenta de todo ello a los pasados, los cuales estén obligados a se las dar conplidas luego por ante escriuano para en (prueba) de lo que en su poder entrare y tengan obligaçión de acudir con ello sienpre que fuere menester y a los unos y a los otros la justiçia de esta çiudad y otra qualquiera que sea conpetente les pueda apremiar a ello, y executar, y si los dichos derechos y limosnas no fueren bastantes para hazerse los dichos rreparos y cosas que fueren menester, todo lo que faltare ellos se obligan así mesmos y a los demás maestros y ofiçiales que adelante suçedieren y vayan los dichos ofiçiales a pagarlo de sus haziendas propias cada uno lo que le tocare y acudiere por todo (roto), dicho rrepartimiento puedan los dichos veedores hazer con el qual y esta scriptura, sin otro rrecaudo alguno, los puedan los tales veedores executar a qualquier de ellos por lo que le fuere rrepartido, si luego no lo pagare, y esto se entiende entrando ansimismo en el dicho rrepartimiento los mismos veedores, cada uno de ellos conforme los demás; sobre todo lo qual rrenuçiaron toda exçepción de engaño y todo lo demás que en su fauor contra lo de susodicho es o puede ser; y si otra alguna escritura más en forma y con más fuerças y declaraciones fuese neçesaria para el cumplimiento de lo que dicho es y de cada cosa de ello esa misma otorgan y an aquí por otorgada, como si fuera espasificada, y para que así lo cunplirán, guardarán y pagarán agora y en todo tiempo para sienpre jamás obligaron sus personas y bienes, auidos y por auer, y dieron poder a qualesquier justiçias de Su Magestad y que de esta causa puedan conoser, a cuyos fueros se sometieron para que a ello les apremien y executen por cargo de derecho como por sentençia pasada en cosa juzgada, so la qual rrenuçiaron su propio fuero y domisilio y la ley si conveneris si de fideiusoribus y las demás leyes de su favor y la que dice que general renunciación fecha de leyes con vala y así lo otorgaron y firmaron los que supieron y por los demás uno de los que les conozca, siendo testigos Françisco de Soto, alguaçil mayor de esta çiudad, Françisco Casanova y Françisco Vidal, veçinos de ella. Pedro Flores. Gabriel de Modena. Juan Gallego. Tomás Rato. Juan Bautista Pauer, milanés. Mateo Alegre. Baltasar de Medina. Miguel Gutiérrez. Casanova (rotos). Pasó ante mi, Blas de Castro.

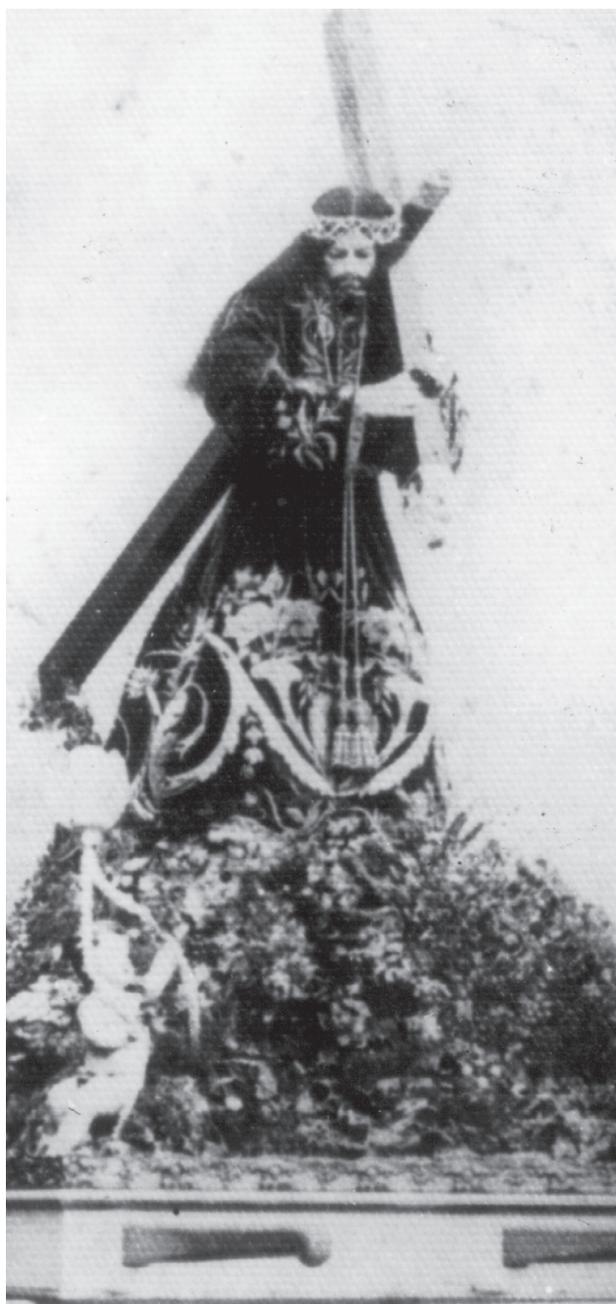


Ermita del calvario. ACNPJN.

Notas:

- (1) Ver sobre este extremo, mi artículo "La Cofradía de Santa Lucía de Cartagena: otra cofradía de origen gremial", en *Murgetana*, n.º 86, 1993. pp 65-70.
- (2) MONTOJO MONTOJO, V. y COBARRO JAEN, J.: "Organización social y actividades religiosas, festivas y asistenciales; los siglos XVI y XVII". en *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*. C. FERRÁNDIZ ARAÚJO y A. GARCÍA BRAVO eds. Cartagena: Asamblea Regional, 1990, pp. 33-129. cfr. 70-83
- (3) Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPM). Fondo Excnto. de Hacienda, n.º 25, fs. 239-240.
- (4) Ver mi libro *El Siglo de Oro en Cartagena (1480-1640)*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1993. p. 218.
- (5) En 1651 sus mayordomos eran el sacerdote Diego Roca y el mercader Vicente Imperial, de origen genovés, y en 1684 eran dos escribanos: Juan de Torres y Juan Bautista Lamberto, este último también de origen genovés. En un informe de 1770 se declaró que era una cofradía de sacerdotes, escribanos y procuradores. Ver artículo citado en la nota 1, p. 66.
- (6) AHPM, Protocolos notariales, n. 5324, 7-6-1632, fs. 239-240 y 250-251.
- (7) BELDA NAVARRO, C. "El arte bajomedieval: Sus testimonios en Cartagena", en *Historia de Cartagena*, t. 6, Murcia: Ediciones Mediterráneo, 1986, pp. 353-394, cfr. 374 y 377-378.
- (8) Ver libro citado en nota 4, p. 237.
- (9) AHPM. Protocolos notariales, n. 5185, escribano Blas de Castro. 9-4-1602, fs. 201-202.
- (10) Sobre el contexto eclesiástico y devocional de estos años: CANDEL CRESPO, F.: *Un Obispo postridentino, don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625)*, Ávila: Instituto Gran Duque de Alba, 1968.
- (11) Puede ser que los dominicos extendieran esta devoción, pues en el siglo XVI era la advocación del Convento de Dominicas de Orihuela. Ver: CANDEL CRESPO, F. "Fray Diego Sánchez de Segura, notable artista del siglo XVII", en *Murgetana*, 1969, pp. 3-30. cfr. 13.
- (12) MARTÍNEZ RIZO, I. *Fechos y fechas de Cartagena*, Cartagena, 1894, serie 1, n. 465, p. 138.
- (13) Archivo Municipal de Cartagena (AMC), Libro de Actas Capitulares de (LAC) 1618-1620. Sesión de (S) 12-3-1619, f. 126.
- (14) Ver capítulo citado en nota 2, p. 50, nota 76.
- (15) Se expone en la deliberación sobre el Memorial presentado por don Joaquín Gutiérrez de Ruvalcaba, Caballero de la Orden de Santiago y Comisario Ordenador de Marina: AMC, LAC 1766-1767, S. 6-5-1767, f. 359v.
- (16) En 1618. Ver capítulo citado en nota 2, p. 80 y nota 86.
- (17) AMC, LAC 1719, S 21-3-1719, s.f.
- (18) AHPM, Protocolos Notariales, n. 6326, escribano Ginés Alcaraz Serrano, 26-3-1800, fs. 235-237.
- (19) Archivo del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia, Libro de Actas Capitulares del Cabildo de 1816, n. 100, fs. 159r y 162v-163r. Agradezco la referencia a Manuel Pérez Sánchez a estos documentos.

EL ITINERARIO LITÚRGICO DEL JESÚS NAZARENO



Primitiva imagen Jesús Nazareno. ACNPJN

El culto a Jesús Nazareno, imagen titular de la Cofradía Marraja, como principal protagonista junto a la Virgen Dolorosa del más antiguo cortejo de la Cofradía, el Encuentro, podría parecernos como un hecho puntual más del devenir pasionario desde la Cuaresma a la Pascua de Resurrección. Sin embargo, la imagen de Jesús con la cruz a cuestas, motivo central de la fundación de numerosas hermandades en toda España y paso de especial devoción popular por las connotaciones de sufrimiento cotidiano que representa, ⁽¹⁾ engloba, además, todo un conjunto de significaciones litúrgicas como Cristo dirigiéndose al culmen de la Pasión. De esta forma el recorrido que abarca desde la Cuaresma hasta la celebración del Viernes Santo, día cumbre de la pasión Marraja, se nos presenta como un tiempo de contenido litúrgico que dará a la imagen del Nazareno toda su significación dentro de los desfiles pasionarios.

Remontándonos en el tiempo, es en el siglo II cuando surge la celebración anual de la muerte y resurrección de Cristo, es la institución cristiana más antigua. Esta celebración se verificaba en el día que se consideraba el aniversario, 14 de Nisán, o la noche del sábado al domingo siguiente a esa fecha. Ya en el siglo IV se habla de una preparación pascual de 40 días, lo que hace pensar en la existencia de la Cuaresma en esa centuria. No obstante, desde finales del siglo II existen testimonios de una preparación pascual de dos días en los cuales se ayunaba. Poco después se habla de una preparación que dura una semana en la que se incluye el ayuno. En Roma, a finales del siglo III existía una preparación de tres semanas, en la que se ayunaba diariamente excepto sábados y domingos.

El nacimiento de la Cuaresma propiamente dicho tiene lugar durante el siglo IV, que es cuando se consolida tanto en Oriente como en Occidente. Durante los siglos VI y VII varió el cómputo del ayuno, y se pasó de 40 días a 50, 60 y 70, aumentando asimismo el número de celebraciones.

El sentido tradicional de la Cuaresma Romana tiene un componente de preparación de la Comunidad cristiana consistente en un retiro colectivo de 40 días, a imitación de los 40 días de Cristo en el desierto. Aquí la Comunidad se prepara para las solemnidades pascuales en un tiempo de renovación interior. En cuanto a la penitencia, a lo largo del periodo cuaresmal

los penitentes recorrían el último tramo de su itinerario entregados a severas penitencias corporales y oraciones muy intensas con las que ultimaban el proceso de conversión.

La celebración de la Pascua es la meta a la que tiende la Cuaresma. Asimismo, en los contenidos de la celebración eucarística las lecturas del Antiguo Testamento se refieren a la historia de la salvación, que es uno de los temas específicos de la catequesis cuaresmal. Los textos siempre recogen los principales momentos desde el principio hasta la Nueva Alianza. Ejemplos de estos contenidos los tenemos en la Alianza con Noé, con Abrahám, o la visión de la resurrección de Daniel ⁽²⁾.

Centrándonos ya en el día más significativo de las representaciones de la Cofradía Marraja de Cartagena, el Viernes Santo, conmemoración de la Pasión y Muerte del Señor, fecha que se enmarca en el contexto más amplio de rituales tradicionales relacionados con el ciclo agrario ⁽³⁾, es una festividad actualmente denominada como "Celebración de la Pasión del Señor". La liturgia de este día tiene tres partes: la liturgia de la palabra, la adoración de la Cruz y la Comunión.

Las lecturas se configuran con el texto de Isaías (Is. 52, 13-53, 11) que habla del "Siervo de Yahvé" expiando con su sacrificio los pecados de todos y dando la salvación a todos. Es relevante la presencia de textos con contenidos como: "El justo, mi siervo, justificará a muchos y cargará con las iniquidades de ellos" y "Quiso Yahvé quebrantarle con padecimientos. Ofreciendo su vida en sacrificio por el pecado", enmarcados en el Poema del Siervo de Yahvé, cargados de significación pasionaria. Asimismo, se completa con Hb 4, 14-16 y 5, 7-9- donde se contempla a Cristo como Sacerdote y mediador entre Dios y hombres gracias a su Sangre Redentora. Finalmente, el Evangelio de San Juan, aparece en el pasaje que contempla a Jesucristo como Cordero pascual inmolado (Jn 18, 1-19; 42), representación de Cristo que se prefigura en el libro del Exodo, en la institución de la Pascua de Yahvé, quien le dice a Moisés y Aarón la forma en la que el pueblo de Israel ha de celebrar esta fiesta a perpetuidad. Esto es, tomar una res por cada casa, sin defectos, macho, primal, tomar la sangre y untar los postes y el dintel de la casa donde se coma como señal para que Yahvé pase de largo y no les castigue con la muerte de los primogénitos. Es esta una secuencia plena de significaciones. La carne y la sangre del cordero pascual libra al pueblo de Israel de las plagas de la muerte. El Jesús Nazareno, Cordero de Dios dirigiéndose a su inmolación, con su sangre redentora librá a todos del pecado opresor, de la muerte, sellando la Nueva Alianza con el pueblo de Dios. Es evidente la perfecta unidad que mantienen entre sí las tres lecturas.



Antigua imagen del Cristo de la Agonía. Foto Casau . ACNPJN

Asimismo, y extendiéndose a las lecturas correspondientes a la celebración de la Vigilia Pascual, inmediata al Viernes Santo, se nos aparecen antecedentes de la inmolación del Cordero en el sacrificio de Isaac (Gn 22, 1-18), donde se ha visto representada la escena de Cristo con la cruz auestas, como Isaac cargó con la leña necesaria para su inmolación ⁽⁴⁾.

La Adoración de la Cruz fue introducida en Roma en el siglo VII incorporándola de la liturgia de Jerusalén. La estructura consistía en que el obispo exponía en la capilla del Gólgota una reliquia de la Vera Cruz, y cada fiel la besaba después de haberla tocado con la frente y los ojos. La liturgia de la Adoración de la Cruz muestra la unidad del Misterio Pascual: Muerte y Resurrección son inseparables, porque la muerte de Cristo engendró la vida, unidad que se manifiesta con la asociación de la cruz al árbol de la vida. El franciscano San Buenaventura afirma que la cruz de Cristo habría asumido el papel de Árbol de la vida, como el



Cristo de Medinaceli. ACNPJN

instrumento que serviría para la regeneración de la Humanidad, asegurada por el sacrificio de Cristo. El precedente literario se encuentra en la "Leyenda Dorada" según la cual la madera de la Cruz se hacía derivar del árbol plantado por Seth sobre la tumba de Adán ⁽⁵⁾.

Por último, la Comunión se introdujo en Roma contemporáneamente a la Adoración de la Cruz. El rito actual es muy simple y sigue el esquema general de la celebración eucarística ⁽⁶⁾.

Estos indicios no son otra cosa que una visión de la Pasión del Nazareno más cercana a su significación litúrgica que a la mera inclusión en los desfiles pasionarios. Esta perspectiva es más evidente en las cuestiones referidas a la liturgia de la palabra, donde aparece una línea común que nos lleva a contemplar a Jesús desde el punto de vista del sacrificio del hijo de Dios conducente a la salvación y a la superación del pecado. Más allá de las devociones y fervores populares a determinadas imágenes, más o menos sostenidas e incluso mantenidas por los poderes establecidos, con un exponente claro en la imagen del Cristo de Medinaceli ⁽⁷⁾, por ejemplo, y tantas otras manifestaciones pasionarias o folclóricas en general, debe permanecer una visión más trascendente de la cotidianeidad pasionaria, que si bien ha sido y sigue siendo el fermento de la ancestral catequesis del teatro de la Pasión en la calle, motivo de culto a numerosas advocaciones y elemento dinamizador de la religiosidad popular, no debe abandonarse jamás su razón de ser, la perspectiva más profunda y verdadero motivo de la realidad de las cofradías.

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA SOLER

Notas:

- (1) SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Real y Excma. Hermandad de N. P. Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla). Málaga 1996. p 171.
- (2) ABAD IBAÑEZ, J. A. y GARRIDO BONAÑO, M.: *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*. Palabra. Madrid, 1997.
- (3) LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*. Cartagena, 1995. p9.
- (4) SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: op. cit. p 171.
- (5) Idem, p 173. Consultar también: DE LA VORAGINE, S.: *La Leyenda Dorada*. Vol. I. Alianza Forma. Madrid, 1996. p. 287.
- (6) ABAD IBAÑEZ, J. A. y GARRIDO BONAÑO, M.: op. cit.
- (7) MÍNGUEZ LASHERAS F. y ORTIZ MARTÍNEZ, D.: *Medinaceli*. Fuente Alamo, 1997. p.7.

SUSO DE MARCOS Y LA RENOVACIÓN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL EN MÁLAGA

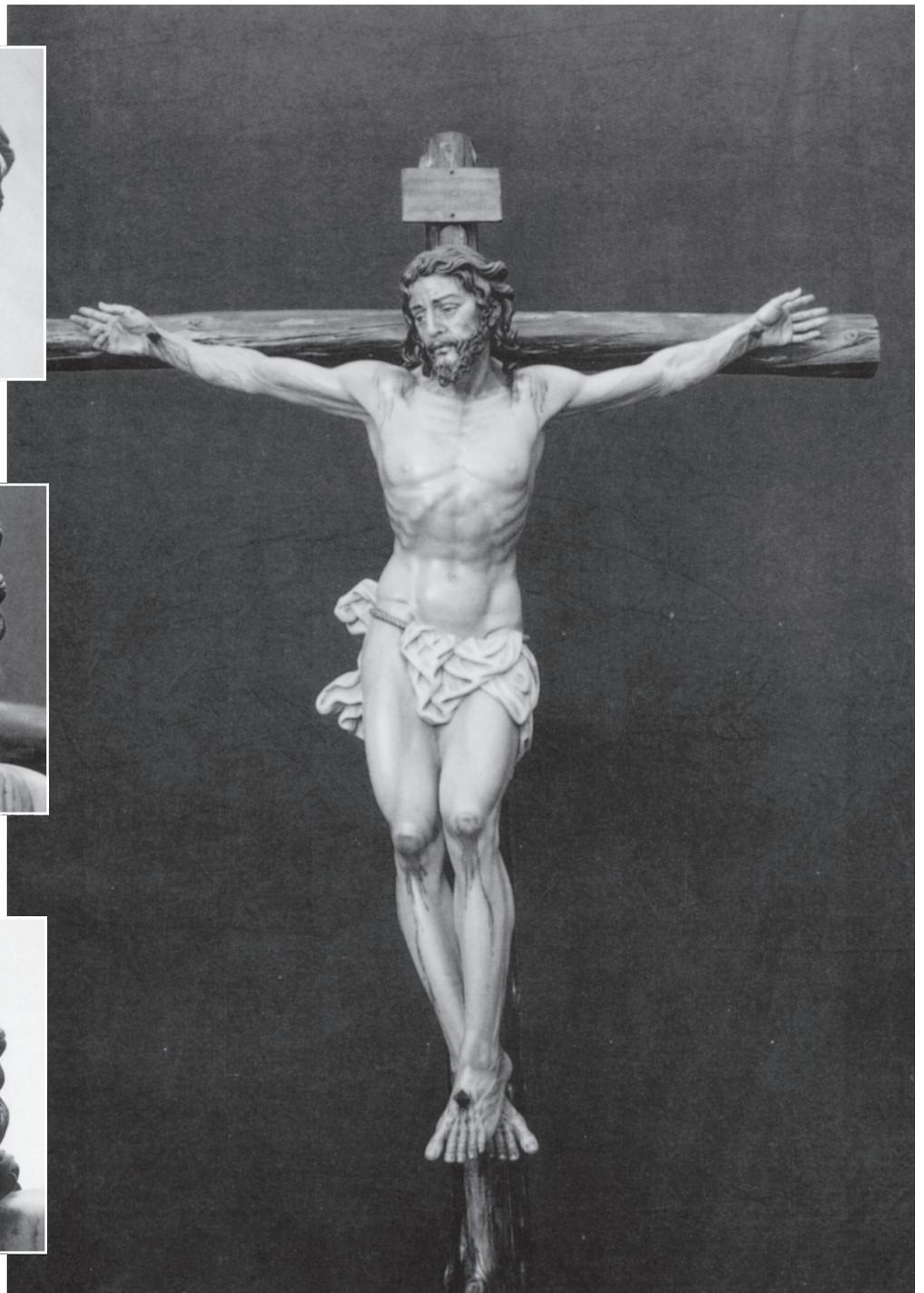
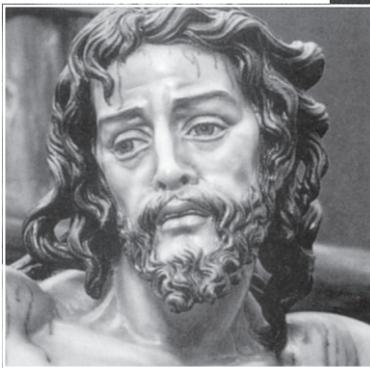


Suso de Marcos esculpiendo "La Primera Caída". APP

Suso de Marcos nace en Boimorto (La Coruña) en 1950. Aficionado desde su niñez a escudriñar la madera con toda herramienta que caía en sus manos, pronto fue consciente de que su mundo era el arte. Después de estudiar en la Escuela de Artes de La Coruña, y en la Central de Madrid, culmina su formación artística con Diploma y Premio Fin de Carrera. No obstante, pronto toma consciencia de que la teoría no es suficiente si no se complementa con la práctica. Su inquietud por conocer y dominar el tratamiento de los distintos materiales, le lleva a frecuentar y trabajar por espacio de doce años en diversos talleres de escultura.

Uno de ellos, sería el de Augusto Ortega Brú, donde tiene la oportunidad de conocer y admirar el genio artístico de su visionario hermano, Luis Ortega Brú. Con su esfuerzo personal, Suso de Marcos logra ampliar sus estudio en distintos países como Italia, Yugoslavia y Grecia y en ciudades, como Londres y París.

En 1975, tendrá lugar su primera exposición. Al año siguiente es premiado con una medalla de Escultura en el Salón de Otoño de Madrid. Sin embargo, la inflexión decisiva de su trayectoria artística, profesional y humana se inicia a partir de 1979, año en el que



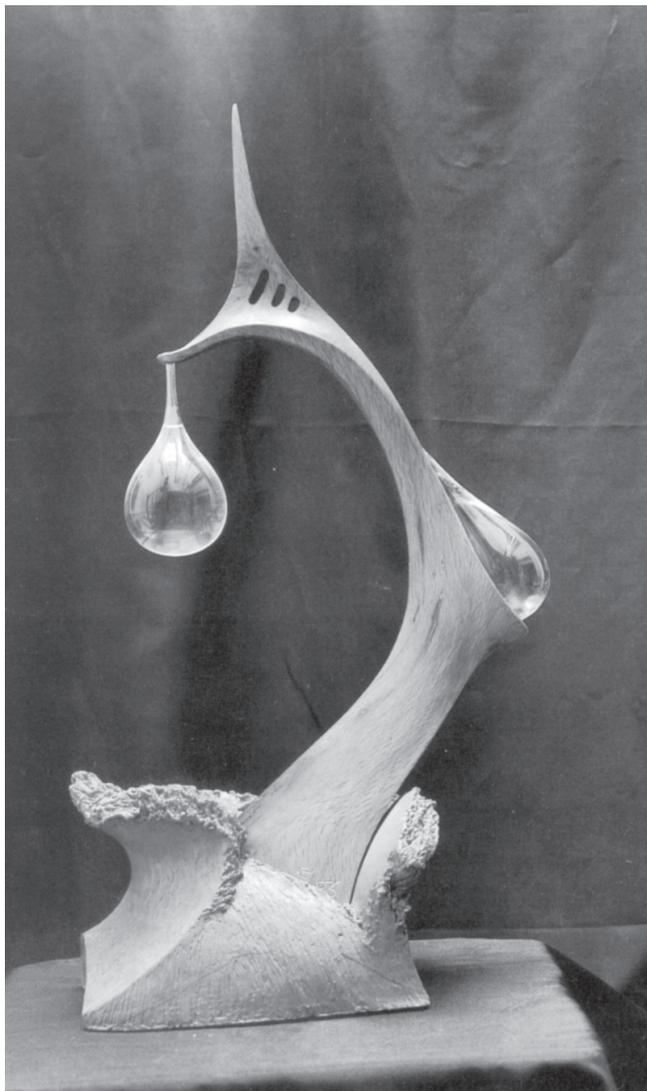
Suso de Marcos, *Cristo del Perdón*, Málaga. Foto: JMN y JC

abandona Madrid, donde residía desde 1973, para incorporarse al Claustro docente de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Málaga.

Sus contactos con el alumnado darán como resultado, en 1980, la creación de la especialidad de *Talla en madera*, de la que actualmente es Profesor Titular, en dicho centro. Suso de Marcos es un artista polifacético a todas luces, cuya llegada a la escultura religiosa pasa por el cultivo de la disciplina citada, pues su obra de creación personal abraza presupuestos estilísticos antagónicos. Han sido, precisamente, estas ansias de libertad creativa las que han contagiado sus

obras sagradas ⁽¹⁾. En ellas introduce innovaciones iconográficas de cierto corte rupturista respecto a los moldes tradicionales, como puede apreciarse en el *Cristo joven*, realizado para los Misioneros de la Esperanza de Málaga.

El *Cristo del Perdón* es la conjunción de dos voluntades puestas al servicio de una causa común: la realización de una obra que sin renunciar a los esquemas clásicos, trascendiera el servilismo reiterativo y la mimesis de los modelos del Barroco, con vistas a poner de manifiesto su condición de obra de nuestro tiempo y la capacidad del arte de nuestro siglo para



Suso de Marcos. *Rocío*. Madera, barro cocido, cristal y agua. Col. autor. SDM



Suso de Marcos. *Mártir*. Resina de poliéster y metacrilato. Col. autor. SDM

infundir aires de novedad a la iconografía sagrada. Como ha declarado el propio Suso de Marcos: *"Yo me documento al máximo y les mostré mi deseo de conocer exactamente lo que querían y, sobre todo, lo que no querían. En este caso, los Dolores del Puente me dejó una libertad de acción que ciertamente he agradecido sobremanera, porque cada uno tenemos un proceso de trabajo muy determinado y a mí me gusta la libertad de acción, depurar y transformar. . . La imaginación es dar la imagen de muchas cosas. Se puede hacer escultura religiosa, sin ser santón"*

Para la versión definitiva, Suso de Marcos partiría de unos bocetos a escala reducida que sorprenden por su espiritualizada estilización y sencillez de líneas. Al llevarlos a la madera, los volúmenes se robustecen y toman carta de naturaleza como unidades plásticas que van dando corporeidad pura a la imagen sin concesiones al socorrido virtuosismo anatómico. Las atrevidas innovaciones del artista también sirven de

soporte material al componente iconológico del Cristo del Perdón. Tomando como pretexto el episodio histórico de la Conversión del Buen Ladrón la efigie transmite al espectador una idea donde queda sustanciado el simbolismo del Crucificado a lo largo de toda la Historia: *"Cristo vence desde la Cruz, Cristo libera desde la Cruz y como señal de ello perdona desde la Cruz"*

El papel del *conchetto* se advierte en el violento dinamismo que sacude el cuerpo de pies a cabeza. Tomando como punto de referencia el enorme volumen del tórax, deliberadamente hinchado, el Crucificado se proyecta con audacia hacia el espectador, a la par que la cabeza gira hacia la derecha en busca de su interlocutor y los brazos se tensan oblicuamente. El arqueamiento casi serpentino del tronco se continúa en la disposición de las piernas y pies. Suso de Marcos monta el pie izquierdo sobre el derecho para subrayar la actitud de fuerza que la pierna diestra, en posición

casi recta, ejerce sobre la Cruz cuando su contraria, levemente flexionada, se alza y se remonta con impecable limpieza. La intención de evitar el detalle preciosista en favor de la línea y el movimiento se palpan en el deseo del escultor de mostrar el cuerpo prácticamente desnudo, sin ataduras que distorsionen la integridad y la esencia del volumen. Por ello, el perizoma es una composición casi organicista, modelada a base de sugerentes formas reblandecidas que ocultan la zona púdica y se adaptan a la silueta del Crucificado, sin más notas referenciales que la sogá y la lazada que cuelga de la cadera diestra.

En la hermosa cabeza, Suso de Marcos aplica una talla más minuciosa que le permite agitar los rizos de la cabellera como si éstos fuesen sacudidos por el viento y recrearse en los pormenores de la barba, practicando en la madera ondulantes incisiones. Las facciones son penetrantes y bruscamente modeladas buscando la majestuosidad, el vigor y la nobleza y la contundencia del gesto coloquial. A propuesta del escultor, la Hermandad aceptó que los clavos se fijasen a las muñecas de la imagen, y las carnaciones fueran dadas con una capa mínima de aparejo *"ya que no nos importa que demuestre que debajo hay madera"*. Esa negación de las técnicas al uso y el haber logrado sacudirse de los lastres figurativos tradicionales hacen del Cristo del Perdón la expresión tangible de una abstracción teológica y un manifiesto artístico de renovación de formas en el terreno de la escultura religiosa. Queda, por último, esa imagen poética acuñada por el escultor Jaime Fernández Pimentel cuando decía: *"me parece más que la imagen clásica del Crucificado, una paloma en vuelo" escapada de las manos de su creador.*

"La escultura se construye a trav s de la luz, del espacio, de la forma... En una obra creativa será la innovación el reflejo de unas circunstancias de contexto y un tiempo determinado lo que le conferirán ese carácter" (2). Partiendo de esta premisa, Suso de Marcos ha desarrollado una poética escultórica sumamente heterogénea y ecléctica en cuanto a la disparidad de caracteres plásticos, significados y vehículos expresivos. En su catálogo conviven, sin fricciones, el Organicismo, el Racionalismo geométrico, el Expresionismo en sus vertientes abstracta y figurativa y los experimentos de movimiento y tensiones. La mezcla de la madera, el metal y el vidrio permite que el artista convierta la contraposición y el juego de texturas en un recurso emocional, además de plástico. Su investigación creativa en este terreno la pone al servicio de intrincados simbolismos poéticos y sexuales y de intimistas descripciones naturalistas, donde las "pingas" o gotas de agua encerradas en cristal, adquieren un protagonismo decisivo a la hora de enriquecer las perspectivas visuales de la pieza.



Suso de Marcos, *San Juan Evangelista*. Málaga

Miembro de número de la sección de Escultura de la Academia de San Telmo, Suso de Marcos es también correspondiente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. En 1986, alienta la puesta en funcionamiento de un concurso de Escultura anual, cuyo objetivo principal es el de proporcionar a todo joven creador novel un foro adecuado para exponer a la luz pública sus primeros trabajos, cuyo jurado queda integrado por sus propios participantes, bajo la supervisión del artista. Dicho certamen constituye, sin duda, un puntal para una ulterior regeneración creativa del panorama escultórico contemporáneo en Málaga.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

Notas:

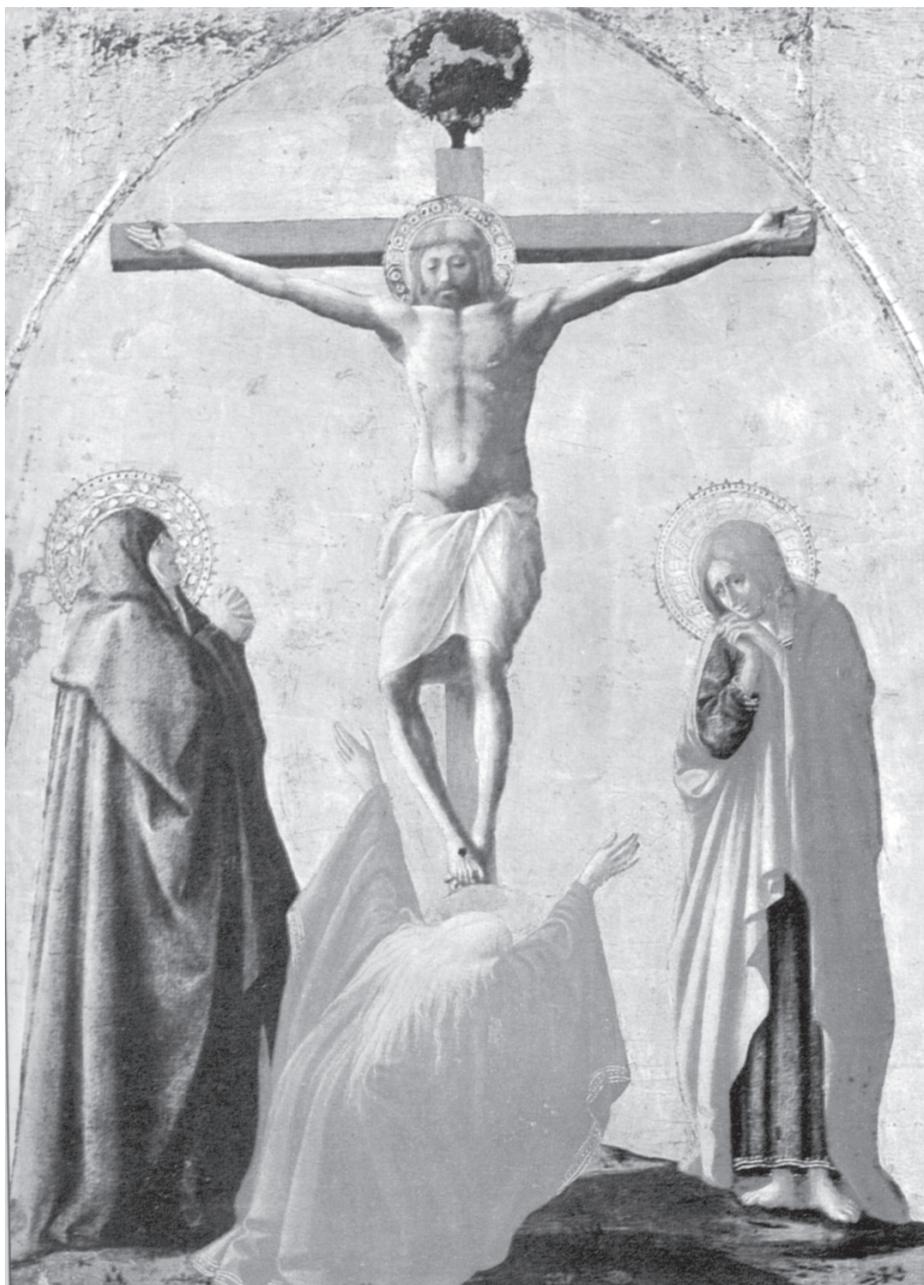
- (1) Vid. AA.VV.: *Esculturas de Suso de Marcos*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Málaga, 1980; PALOMO DÍAZ, F.J.: "La escultura de Suso de Marcos y su contexto plástico en Málaga", en **Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro**, n.º 1-2, Málaga, 1982, pp. 199-206, y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Suso de Marcos", en Suso de Marcos. Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1982, pp. 35-36.
- (2) MAXORGA, J.: "Suso de Marcos: Transformar ideas", en **Sur Dominical**, 10-I-1988, Málaga, 1988, pp. 4-5.

HISTORICISMO Y MODERNIDAD EN LA ESCULTURA DE JOSÉ CAPUZ. El «Calvario» de Guernica como antecedente del «Descendimiento» de Cartagena. Nuevas consideraciones iconográficas.

Resulta habitual, tanto entre los círculos artísticos como incluso entre los profesionales de la historia del arte, la consideración de la escultura religiosa, y especialmente la procesional, como un género que, tras los esplendores del período barroco, prácticamente ha cerrado todas sus posibilidades de creación, agotado en la repetición de unos patrones anclados en el pasado. Parece imposible que se pueda abordar el estudio de la escultura del siglo XX, con toda la aportación de los lenguajes de vanguardia, incluyendo en el panorama algunas realizaciones de escultura procesional sin que éstas desafinen enormemente. Aunque en la gran mayoría de los casos esto es así, se pueden encontrar no obstante ciertas excepciones representadas por aquellos escultores, no simples santeros, inmersos en la actualidad de la práctica escultórica del momento y que fueron capaces de abordar el género procesional sin por ello traicionar los postulados de la modernidad. Entre estos escultores, José Capuz marcó en el primer tercio del siglo XX la gran renovación de la escultura procesional, especialmente tras la realización de su *Descendimiento* (1930) para Cartagena, obra en la que resume todas sus influencias, tanto de raíz historicista como del lenguaje de las vanguardias históricas. El *Descendimiento* le valdría a su autor ser considerado, ya en su día, como el mejor imaginero del momento, y aún hoy este grupo viene siendo valorado como una de las más importantes piezas escultóricas de cuantas componen el patrimonio de las cofradías cartageneras ⁽¹⁾. Este unánime reconocimiento viene a destacar aspectos tanto iconográficos como formales, referentes, en este último caso, a la gran renovación que supuso para el adocenado género de la escultura procesional la inclusión de referencias a las vanguardias del momento sin dejar por eso de ser una obra capaz de asumir las necesidades devocionales de una cofradía de Semana Santa. Una obra en la que el autor se



José Capuz - *Descendimiento*, JFL

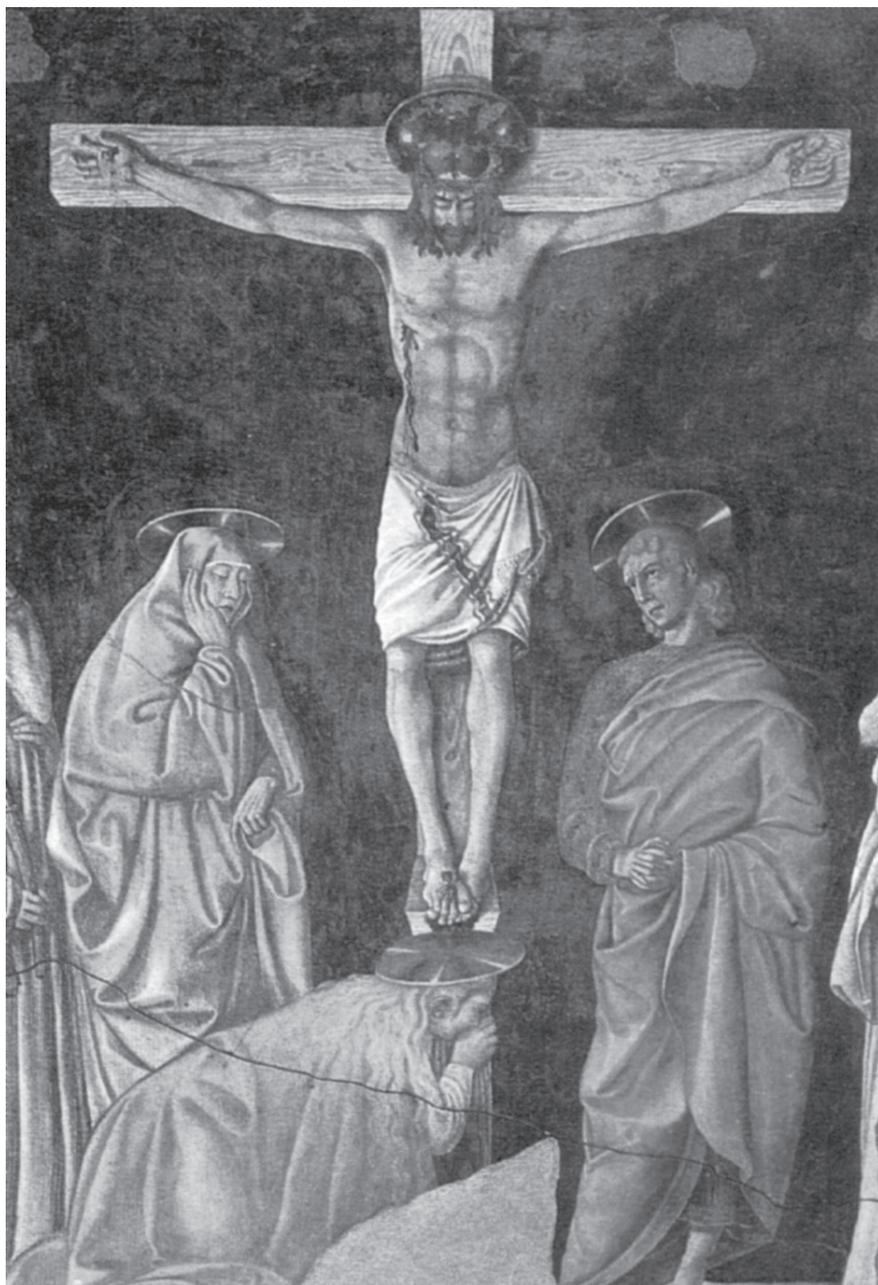


Masaccio - Crucifixión.

apartaba deliberada y decididamente de la concepción tradicional de un paso procesional de varias figuras, con toda su aparatosidad de estirpe barroca, para realizar una obra absolutamente personal que sólo el encargo puede justificar como destinada a un cortejo pasionario. Se diría incluso que Capuz, celoso de su condición de escultor, huye de la posibilidad de ser encasillado como simple imaginero realizando un grupo de características formales y expresivas tales que pudiera enlazar perfectamente con el resto de su producción, no sólo sin desentonar sino incluso avanzando en su búsqueda personal del ideal de escultura contemporánea. En este sentido, el escultor recoge todas sus anteriores influencias relacionadas con la valoración matérica, la simplificación formal como medio para alcanzar más altas cotas de expresividad, la nobleza y serenidad del sentimiento

contenido, a lo que hay que unir todo el bagaje de influencias procedentes de la historia del arte, desde el arcaísmo griego, el medievalismo o el renacimiento italiano.

El devenir histórico del arte demuestra que muy difícilmente una obra surge totalmente *ex novo*, libre de cualquier tipo de influencia de experiencias anteriores; antes al contrario, a menudo los artistas han buscado modelos que seguir o de los que apartarse en obras conocidas, ya sea de otros creadores o de la producción propia, en un proceso que, desde un punto de vista positivista, se podría tildar de continua superación del arte por el arte. Descartada esa idea de la superación constante del arte, sí es cierto que la estética de otros tiempos se ha recuperado periódicamente dando lugar, cuando los postulados



Andrea del Castagno - Crucifixión.

originales se seguían al pie de la letra, a lo que se denomina historicismo, la recuperación de estilemas que triunfaron en épocas pasadas. Pero nunca esa recuperación del pasado se ejecuta de una manera estricta y suele ocurrir que se relacionan soluciones de distinta naturaleza surgiendo entonces los eclecticismos que incorporan además el espíritu de la propia época que los ve nacer.

¿Cuánto de eclecticismo, de cita histórica, hay en el *Descendimiento* de Capuz? ¿Cuánto debe y en qué medida se aparta de otras obras propias anteriores? ¿De qué manera conjuga el lenguaje artístico del momento con los recursos al pasado, dándole validez contemporánea al *Descendimiento*? ¿De qué manera, en fin, consigue aunar todos los valores estéticos de una obra moderna con el valor expresivo y devocional

de una obra destinada a las procesiones de Semana Santa?

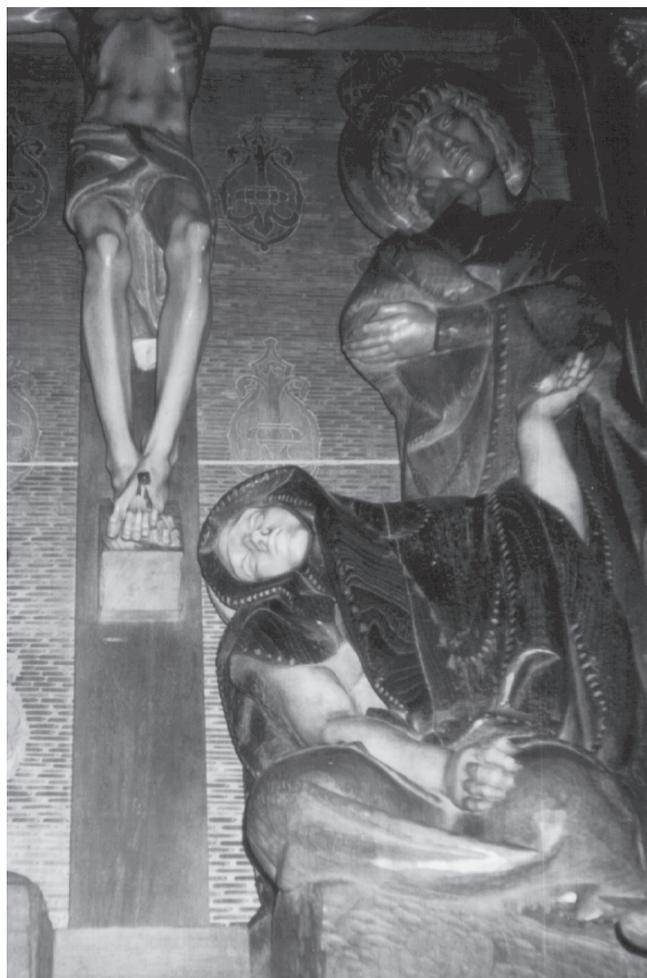
Intentaremos responder a estas cuestiones a partir del análisis de una obra de Capuz, hasta ahora no suficientemente conocida, que bien podría considerarse, en esa constante reelaboración de la idea por el artista, como el más inmediato precedente del *Descendimiento* marrajo: el *Calvario* emplazado en la capilla del mismo nombre de la iglesia de Santa María de Guernica.

El Calvario de Guernica y los débitos historicistas de Capuz.

Aunque en el esbozo de estudio biográfico que sobre Capuz publicara Fernando Dicenta en 1957 no aparece ningún Calvario para Guernica sí que nombra un grupo



José Capuz - Calvario, Guernica. Foto JM.



José Capuz - Calvario, Guernica (Detalle). Foto JM.

de cuatro figuras denominado *Soledad de la Virgen* para la misma localidad vizcaína, que habría sido realizado por Capuz en 1927. La fecha es posterior en un año a la dedicatoria de la capilla, donación del Conde de Arana, por lo que debe tratarse del mismo grupo, hipótesis que corrobora la indulgencia plenaria concedida por Pío XI (pontificado 1922-39) «a todos los fieles cristianos que habiendo recibido los Sacramentos de la Penitencia y Eucaristía, visiten la Capilla consagrada a Nuestro Señor Crucificado (Calvario)»⁽²⁾.

La obra en cuestión representa, en un altar concebido como altorrelieve, un calvario según el conocido esquema tripartito de raigambre medieval anterior al siglo XIV, momento en que la imaginación piadosa agrupó en el mismo lado a San Juan y la Virgen para que, de este modo, el apóstol asistiera a la Madre de Dios en su desfallecimiento ante tanto sufrimiento⁽³⁾. Capuz aquí sigue la composición iconográfica originaria, con la Virgen y San Juan situados a derecha e izquierda, respectivamente, del Crucificado, mientras María Magdalena, postrada, se sitúa entre el apóstol y la cruz. Los referentes medievales son claros, refrendados por todo el exorno historicista en que se enmarca la obra. Cristo muerto sigue reinando desde

la cruz, al modo de los crucificados románicos, mientras que en San Juan observamos el recurso medieval de mostrar la aflicción llevándose la mano a la mejilla. La reducción de los rasgos de cada uno de los personajes a lo esencial redunda en ese espíritu románico de despersonalización y desmaterialización, donde lo importante es plasmar la idea de validez universal, antes que conmover con el sufrimiento de unos personajes claramente diferenciados, cercanos, mucho más humanos, como sucedería, por contra, en el período gótico. Ello no es óbice para que cada uno de los personajes esté perfectamente caracterizado psicológicamente a partir de su reacción ante el dolor. Como acertadamente ha observado C. de Uriarte, «en la Virgen María domina el espíritu divino sobre el sentimiento de madre [...]. En San Juan y en la Magdalena domina el sentimiento humano: el dolor, pero de diferente modo. En San Juan, de pie [...], se ve un hombre abatido, pero sereno, y en cambio, en la Magdalena, desplomada en un espasmo de dolor, se adivina la mujer más propensa a las manifestaciones exteriores del sentimiento»⁽⁴⁾.

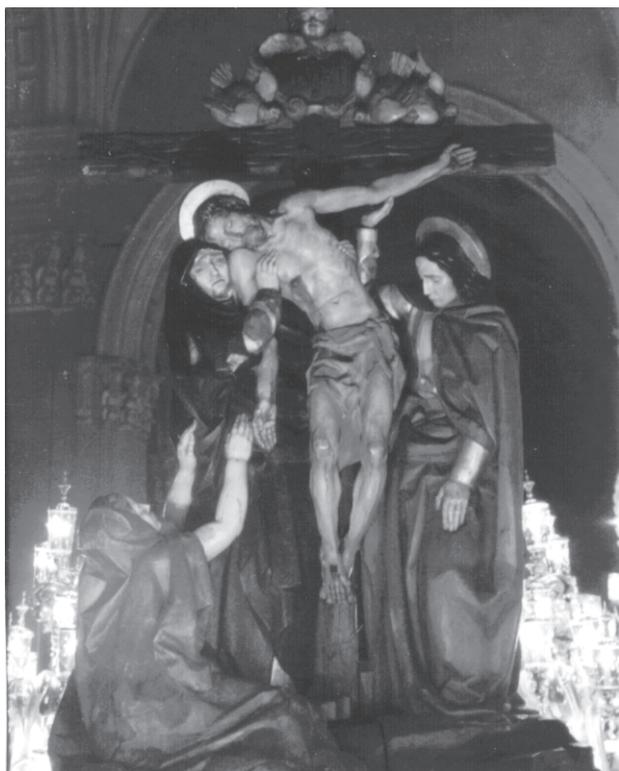
Ahora bien, a pesar de todas estas deudas medievales, creemos que el Calvario de Capuz se encuentra mucho más relacionado con algunas de las



José Capuz - *Descendimiento* (Detalle). Foto MR.

más célebres realizaciones de la pintura quattrocentista florentina, empezando por la *Crucifixión* del políptico del Carmine de Pisa (1426), de Masaccio. No se trata, desde luego, de defender una inspiración directa de Capuz en esta obra, pero sí de reconocer que tanto la *Crucifixión* de Masaccio como la de Andrea del Castagno para Santa María Novella (h. 1444) son claros ejemplos de cómo la pintura renacentista va a preferir esos mismos esquemas compositivos que ya ensayaran artífices románicos o bizantinos por una sencilla razón: ofrecen la posibilidad de una composición simétrica, equilibrada, cerrada, esencial para los postulados estéticos del Renacimiento. De hecho, como ha señalado Umberto Eco, la preocupación por la simetría se constituía en un principio tan fundamental en la estética medieval que podía conducir, incluso, a la modificación del repertorio iconográfico ⁽⁵⁾. En estos primeros ensayos de reinención de la pintura clásica en el cuatrocento, los artistas no tenían el recurso fácil de los modelos de la Antigüedad que sí existían en escultura y arquitectura, por lo que sería el humanismo propio de la época el que hiciera de la figura humana el centro a partir del cual construir el espacio de la representación. Estas representaciones de la figura humana, por medio del uso de la luz, adquieren un carácter plástico que las relaciona con ejemplos

escultóricos. Pero en el *Calvario* de Guernica nos encontramos no ante una pintura con carácter de escultura sino con escultura misma sobre un fondo plano. La solución es la misma: el fondo sigue siendo la luz del oro, con su significado medieval de infinito sobrenatural, pero el espacio se hace tangible, cercano, humano, por la propia disposición de los personajes que son elementos creadores del espacio mismo. Como en Masaccio y Andrea del Castagno, la Magdalena sirve para relacionar los personajes y medir la distancia entre el primer plano y el fondo. Las filiaciones parecen incluso mucho más directas con la *Crucifixión* de Andrea del Castagno, lo que resulta lógico teniendo en cuenta el carácter fuertemente plástico de su pintura. Elementos tales como los nimbos a modo de compactos discos dorados que Capuz empleara en repetidas ocasiones parecen haber sido tomados literalmente del artista florentino. En cuanto a la composición ésta es similar, aunque Capuz habría cambiado el original con consecuencias de fondo y forma. Las actitudes de San Juan y la Virgen parecen haberse intercambiado, al igual que la situación de la Magdalena. De este modo, Capuz transmite su particular visión del drama del Calvario. Dos diagonales agruparían por un lado, a la Virgen y Cristo, cara a cara, como mostrando la complicidad



José Capuz - *Descendimiento*. Foto MR

de quienes realmente comprenden todo el proceso de la Redención y dejando claro el papel de Corredentora que corresponde a la Madre de Dios. Al otro lado estarían los que no pasan de meros espectadores, San Juan y la Magdalena, ésta última abandonada a la incompreensión del sufrimiento, y el Apóstol afligido pero al tiempo meditativo como corresponde al autor del más alto Evangelio. Precisamente, esta composición puede explicar el nombre de *Soledad de la Virgen* con el que el grupo aparecía reseñado en el estudio de Dicenta ⁽⁶⁾, ya que la figura de la Virgen recoge la tradición del *stabat mater dolorosa*, aislada del resto de personajes, sola en su comprensión del drama del Calvario y el misterio de la Redención. El escultor, por tanto, no se habría limitado a una representación meramente narrativa del hecho histórico, sino que trasciende este aspecto para ofrecer una interpretación del momento desde su propia espiritualidad, circunstancia que se repetiría, como veremos, en el *Descendimiento* de Cartagena.

El Descendimiento.

Cuando, poco después del calvario vizcaíno, Capuz aborde el *Descendimiento* para los marrajos, se abandonará esa claridad compositiva y conceptualidad

clasicista que apreciábamos en su obra para Guernica en favor de una mayor humanización de los personajes que adquieren rasgos claramente individualizados y en el que, al igual que sucedía en el gótico, las figuras abandonan la estricta frontalidad, favoreciendo su cercanía, como corresponde a una escultura procesional que debe mover a la devoción. Ya no se trata del crucificado románico reinante en la cruz, sino del hombre sufriente, aunque conserve esa serenidad clasicista característica de la obra del autor. La Magdalena ha cambiado de nuevo de sitio, acompañando a la Virgen que refuerza su papel de Corredentora al unir su rostro al de Cristo, mientras San Juan parece contemplar la escena como testigo que medita y capta todo el mensaje de lo que luego plasmará en sus escritos.

Formalmente, se ha señalado la filiación con el tardogótico de la pintura flamenca de los angulosos drapeados ⁽⁷⁾, que aquí se revisten de modernidad al enlazar con la estética decó propia de los años veinte y treinta, aunque ya hemos visto la filiación renacentista de los nimbos o debamos señalar la proximidad a las realizaciones de un Luca della Robbia del querubín que corona la cartela del I.N.R.I. Aún reconociendo las posibles deudas del anguloso drapeado con la plástica flamenca, no es menos cierto que, por medio de esos planos cortantes, Capuz consigue transmitir la expresión del estado de ánimo de cada uno de los personajes, desde la tensión desesperada, desordenada y finalmente desolada de la Magdalena hasta la firmeza de San Juan. No se trata de unos paños modelados por la fidelidad naturalista sino por la voluntad de expresión, lo que daría pie a establecer filiaciones de este Descendimiento con las corrientes de arte expresionista, en el sentido que se aplicaba el concepto *expresionismo* en aquella época, equivalente a subjetivismo anti-naturalista, dando prioridad a la plasmación del *Durchgeistigung*, la representación de acciones cargadas de espiritualidad ⁽⁸⁾. Esta concentración en lo esencial mediante la economía de medios expresivos y favoreciendo al máximo el valor expresivo de la forma, probablemente viniera condicionada por todo el pensamiento de la psicología de la forma o *Gestalttheorie*, aunque fuera de una manera inconsciente, como acertadamente ha señalado el profesor Hernández Albaladejo ⁽⁹⁾. Ahora bien, teniendo en cuenta el origen y destino final del encargo, Capuz tampoco podía dejarse llevar por un decidido apartarse de la referencia naturalista en aras de conseguir una mayor expresividad a través de la forma pura. Así se alcanza el dualismo apreciable en el Descendimiento entre simplificación expresionista y referencia naturalista, entre la emoción de los paños y la serenidad clasicista de los rostros o la proporción y delicadeza clasicista de la anatomía de Cristo. Esa misma influencia medievalizante e interés por conseguir



José Capuz - *Descendimiento* (Detalle de San Juan). Foto JFL.

una mayor expresividad a través de cierto grado de distorsión pero sin perder la referencia naturalista ni la armonía de raigambre clasicista sería característica de escultores como Ernst Barlach, incluidos por los estudiosos tanto en las corrientes expresionistas como en su reacción de la *Nueva Objetividad* de los años veinte ⁽¹⁰⁾.

El gusto decó ya se ha señalado también como presente en los reflejos metálicos y en los limpios discos que a modo de nimbos coronan a Cristo y San Juan, así como en el recurso a ciertos estilemas de procedencia arcaica que emparentarían la obra con todo el mundo de la Secesión vienesa ⁽¹¹⁾, filiaciones estas últimas especialmente evidentes en el ondulado peinado caligráfico de San Juan. Las relativamente grandes superficies de oro de los nimbos consiguen que el propio grupo escultórico emane luz, al reflejarse de manera importante sobre los discos, lo que le confiere un valor añadido en su procesionar en la noche del viernes santo. Pero, dejando a un lado aspectos puramente plásticos, desde el punto de vista iconográfico, el hecho precisamente de que Cristo y San Juan sean los dos únicos personajes que aparecen coronados refuerza esa evolución conceptual en la representación del drama que los hace aparecer como

los dos verdaderos protagonistas del grupo. En efecto, el nimbo también puede simbolizar la fuerza de la personalidad; de este modo, por un lado estaría representado el acontecimiento dramático, con la humanidad sufriente en el plano inferior (Magdalena) que acoge la Redención (Cristo a través de María, la mediadora), y por otro el Evangelista preclaro, que es testigo y, posteriormente, transmisor del mensaje. No es nada nuevo el recurso del destello sobre la mente para indicar la claridad de pensamiento; baste recordar toda la iconografía tomista. El papel protagonista, singular, del Evangelista vendría también reforzado desde un punto de vista puramente formal, al recalcar el escultor la firmeza del personaje mediante los rotundos planos verticales. El mensaje iconográfico del grupo concebido por Capuz destila, por tanto, un profundo humanismo, al ser considerado el apóstol como el representante de la humanidad en todo el drama del Calvario ⁽¹²⁾ y conferirle ese papel protagonista en una escena en la que prácticamente queda equiparado a Cristo.

Otro elemento singular lo constituye la cartela que contiene el INRI sobre la cruz. Precisamente, las palomas que orlan la cartela vendrían a reforzar el mensaje iconográfico que hemos venido señalando

hasta ahora, si seguimos la interpretación que el profesor Sánchez López aporta para el mismo elemento presente, como una constante, a los pies del Resucitado que en 1946 realizara Capuz para la Agrupación de Cofradías de Málaga, y según la cual vendría a expresar la segunda reconciliación -tras la del diluvio- entre la Divinidad y el Hombre, «*la segunda reconciliación y la era de la paz de la que Cristo es príncipe*»⁽¹³⁾. Especialmente interesante esta apreciación de Cristo como príncipe de la paz, ya que todo el conjunto de la cartela se configura plásticamente como un blasón nobiliario campando victorioso sobre el trono-patíbulo.

Por otra parte, al margen de interpretaciones iconográficas, el abigarramiento decorativo que representa la cartela en contraste con el austero conjunto estaría muy en la línea de la arquitectura déco, que prefiere las superficies netas pero localizando los motivos decorativos en unos puntos muy concretos, donde se les da rienda suelta de una manera a menudo exuberante.

Ante tanta propuesta innovadora cabría preguntarse por la validez del grupo como escultura procesional, con lo que ello implica de necesidad de claridad de mensaje y de sometimiento a la crítica apresurada del público más amplio, público ajeno a teorías estéticas. En este sentido, el *Descendimiento* presenta una primera dificultad en ese carácter de semirretablo que refrenda su deuda con el gótico flamenco y que, evidenciaría aún más su evolución a partir del *Calvario* de Guernica. Esa relación con la retablistica se manifiesta en su composición cerrada y en ofrecer un punto de vista preferentemente frontal. A pesar de ello, una visión lateral resalta aún más el juego de paños cortantes y pone de manifiesto la importancia concedida por el autor a la materia, a la madera. Afortunadamente, el trono sobre el que procesiona favorece esa visión frontal, creando ante el compacto grupo escultórico el necesario vacío espacial, un silencio plástico que, sin duda, realza el conjunto. Por otra parte, al contar el mismo cortejo en el que se inscribe, el Santo Entierro, con otras obras de Capuz, el lenguaje plástico del *Descendimiento* no resulta tan sorprendente como podría ser en un contexto dominado por los tradicionales estilemas barrocos. Incluso en incorporaciones posteriores al conjunto plástico de la procesión se aprecia la influencia de la obra de Capuz sobre otros escultores, de tal forma que se puede considerar la obra del valenciano para la Semana Santa de Cartagena como la referencia esencial en la renovación de toda la plástica religiosa regional, superando la agotada estela salzillesca, influencia especialmente patente en la obra de José Planes⁽¹⁴⁾ y de Juan González Moreno, éste último incluso alumno suyo y amigo personal.

Elección de citas históricas de aquí y de allá, conjugadas con el lenguaje contemporáneo. Historicismo ecléctico y modernidad. Capuz, partiendo de influencias de diversa procedencia tomadas tanto de la historia del arte como de las corrientes estéticas del momento, consigue crear una obra absolutamente personal y al mismo tiempo dotada de un espíritu inconfundiblemente entroncado en la modernidad contemporánea, erigiéndose en una referencia indispensable en el panorama escultórico español del siglo XX.

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ

Notas:

- (1) A este respecto, vid.: DICENTA DE VERA, F.: *El escultor Jos Capuz Mamano*, Valencia, 1957, pag. 33; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: «Discurso leído el 18 de diciembre de 1984 en el Salón de Sesiones de la Asamblea Regional con motivo del centenario del nacimiento de José Capuz», en *La Lanzada*, Alicante, 1985, pag. 85-91; BELDA NAVARRO, C./ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: «Imagen sacra: la retórica de la Pasión» en AA.VV.: *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Asamblea Regional, Cartagena, 1991, pag. 776-780; PÉREZ ROJAS, J.: *Art d co en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pag.276-279; LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *Configuración est tica de las procesiones cartageneras*, Cartagena, 1995, pag. 67-74; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Jos Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996, pag. 47-59.
- (2) URIARTE, C. DE.: *Estudio de Santa María de Guernica sus altares e imágenes*, Bilbao, 1976; pp. 16-17.
- (3) RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona, 1996, pag. 518-522.
- (4) URIARTE, C. DE.: op. cit., pag. 16.
- (5) ECO, U.: *Arte y belleza en la est tica medieval*. Barcelona, 1997. pag. 55.
- (6) DICENTA DE VERA, F.: op. cit., pag. 58.
- (7) HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Jos Capuz: un escultor...*, op. cit., p.51.
- (8) LYNTON, N.: «Expresionismo», en STANGOS, N. (coord.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, 1987. pag.: 29-43.
- (9) HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Jos Capuz: un escultor... op. cit.*, pag. 56.
- (10) LYNTON, N.: op. cit., pag. 41.
- (11) PÉREZ ROJAS, J.: op. cit., pp. 277-279. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: op. cit., pp. 68-69.
- (12) Vid. LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: «Aproximación a la iconografía pasionaria de San Juan. En el cincuenta aniversario de la imagen de Capuz», en *Ecos del Nazareno*, Cartagena, 1993. pag. 11-12.
- (13) SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pag. 236-237.
- (14) BELDA NAVARRO, C.: «José Planes, entre la tradición y la vanguardia», en *Jos Planes*, catálogo de la exposición celebrada en la Cámara de Comercio, Murcia, 1994. s/pag.

UNA APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LAS ARTES Suntuarias EN LA SEMANA SANTA DE CARTAGENA: A PROPÓSITO DEL ANTIGUO ESTANDARTE-SUDARIO DE LA COFRADÍA MARRAJA

Tal vez uno de los aspectos más atractivos, a la par que uno de los más desconocidos y escasamente valorados, tanto para el investigador como para el gran público, dentro de la actividad artística patrocinada por las Cofradías pasionarias a lo largo de los siglos lo constituya la obra suntuaria, concretada ésta fundamentalmente en los campos de la platería y el arte textil. No siempre se ha puesto de relieve como verdaderamente merecen en beneficio de otras iniciativas más ambiciosas, que normalmente han sido consideradas como de mayor categoría, tales como la construcción de capillas y retablos o las propias imágenes procesionales, que son habitualmente y con toda lógica las grandes protagonistas de los estudios consagrados a la demanda artística generada por esas agrupaciones religiosas de carácter penitencial.

Ciertamente, la escultura y muy especialmente las imágenes de devoción, bajo cuya protección y titularidad se articulan las cofradías, van a conformar el eje de gravedad en torno al que giran prácticamente las restantes empresas artísticas enunciadas, las cuales están encaminadas a dar esplendor, magnificencia y dignidad al culto que se les tributa a dichas imágenes. Pero también esas otras artes tienen su protagonismo y se materializarán a través de un cuidado y elaborado aparato ornamental, más o menos rico, en conformidad con las posibilidades que cada cofradía pudiera desplegar. Lo suntuario, es decir la obra o mejor dicho la señal externa preciosa y exquisita ya de carácter sacral, ceremonial o simbólico, adquiere en este sentido y en ese marco sugestivo de las cofradías una gran trascendencia así como un inusitado desarrollo al constituir dichas instituciones un propicio ambiente para la aparición y el consumo de tales piezas u objetos de adorno.

Tales manifestaciones suntuarias se convierten bien

pronto no sólo en un claro exponente de la piedad y la devoción de los cofrades o hermanos que las sufragan, bien de manera particular bien colectivamente, sino que también esos elementos tangibles de la ostentación y de la pompa impresionante son rasgos definitorios del prestigio y la distinción que cada cofradía pretendía y aspiraba para sí misma. De esa forma se origina una competencia suntuaria entre cofradías o sus componentes, que se canalizará mediante la consecución de determinados y muy concretos lujos destinados tanto para sus imágenes como para sus capillas, que no son otra cosa sino la manifestación más efectiva del rango y la supremacía de una cofradía sobre las restantes en función de unas aspiraciones de preeminencia basadas en una mayor antigüedad, en la elevada posición social de sus fundadores o hermanos que la integran o simplemente por el deseo de demostrar públicamente los continuos esfuerzos por engrandecer y reforzar de manera brillante y generosa sus cultos y devociones privativas para mayor gloria de Dios. Por ello, no es de extrañar que esa presencia de lo suntuario - como instrumento diferenciador- en los repertorios y ajueres litúrgicos de las cofradías alcance su momento de mayor esplendor y auge durante el Barroco, período que se caracterizó primordialmente por una cultura visual, en la que "no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen" ⁽¹⁾.

Buen instrumento para ello será como se ha dicho la obtención y el lucimiento externo de suntuosas y ricas piezas, elaboradas en las más preciosas materias, cuya posesión ya en el ámbito civil ya en el religioso hacía visible y reconocible el "status" y la posición hegemónica. Dentro de esos repertorios de objetos, el textil, y más concretamente el tejido bordado, tiene unas connotaciones de marcado carácter suntuario, pues su posesión sólo era accesible a unos pocos, dado



Tercio Agrupación Jesús Nazareno. CASAÚ-ACNPJN

su elevadísimo coste así como por el hecho de ser el bordado uno de los elementos más explícitos de la jerarquizada estratificación social en la que se basaba el Antiguo Régimen. No debe olvidarse que las leyes suntuarias españolas prohibieron tajantemente ya desde los siglos medievales su uso a toda persona, a excepción de los miembros de la realeza, los nobles y claro está el culto divino "por reverencia é acatamiento de la Iglesia" ⁽²⁾. Esa vinculación del bordado con lo mayestático, con lo áulico, en definitiva con la realeza, proviene incluso de la propia mitología o leyenda, que lo hacía una invención de los monarcas al asegurar Plinio que su creación era debida a Atalo, rey de Asia ⁽³⁾ siendo desde entonces muy frecuente en la literatura la recreación y descripción de los personajes reales y de su deslumbrante e inherente majestad mediante las referencias a sus suntuosas indumentarias y túnicas bordadas en costosos materiales ⁽⁴⁾. El reconocimiento a primera vista del rango del monarca quedó por tanto definido con ese concreto y especialísimo adorno que es en sí el bordado en metales, bien oro o en plata, el cual aparece además justificado en muchos textos de arbitristas españoles, como ejemplifica lo que a este respecto señalaba Fernández Navarrete: "como dijo el señor rey don Alonso, conviene que los reyes usen de vestidos preciosos, con que ostenten la majestad real y con que se diferencien de los demás: E los sabios

antiguos establecieron que los Reyes vistiesen paños de seda con oro e con piedras preciosas, porque los homes los puedan conocer luego que los viesen a menos de preguntar por ellos" ⁽⁵⁾.

Ciertamente, ese deslumbrante lujo manifestado a través de las labores bordadas y tejidas con profusión de metales y vistosas sedas será una de las mayores aspiraciones de las cofradías, las cuales se esforzaron por materializa de manera preferente ese costosísimo anhelo tanto en el vestuario de sus imágenes titulares como en los objetos propiamente procesionales ⁽⁶⁾. La procesión, a medio camino entre la expresión de una deslumbrante cabalgata triunfal y un espectáculo teatral de arrolladora magnificencia, va a requerir toda una serie de emblemas e insignias para la plena y absoluta exteriorización del Triunfo Católico y para destacar y pregonar públicamente la valiosa y entusiasta contribución que para tal fin realizan las cofradías, cuyos miembros concurren abiertamente y se agrupan en torno a sus insignias corporativas, materializadas en los alegóricos estandartes, guiones o pendones, que se convierten así en los distintivos particulares que identifican a cada una de estas agrupaciones. El estandarte y el pendón se convierten, por tanto, en auténticos símbolos de cofradías y hermandades presidiendo cualquier acto público a las que éstas concurren, lo que obligará lógicamente a prestarles una extrema atención con el objeto de dotar a tales insignias de un rico y llamativo aspecto. Esa alta significación que llevan aparejadas estas piezas, destinadas para ser exhibidas con orgullo, explica las relativamente abundantes noticias que sobre su configuración y encargo aparecen reflejadas en archivos y otros repertorios documentales, sobre todo a partir del Concilio de Trento, en coincidencia con el auge y desarrollo que desde entonces experimentan esas masivas demostraciones populares de fervor y piedad en defensa del credo religioso católico.

Las cofradías murcianas, obviamente, no serán ajenas a estos logros y de hecho los contratos hasta ahora conocidos revelan que dichas piezas eran obras de grandes pretensiones, en las que se buscaba ante todo un aparatoso aspecto a través de una rica labor y un cuidado diseño, buscándose por ello para la realización de las mismas a los más prestigiosos artífices del arte del bordado local, cuyos trabajos también eran solicitados por las más importantes instituciones religiosas de ese momento, incluida la propia Catedral de Murcia. Entre esos encargos de bordado para insignias procesionales deben resaltarse los que en 1622 efectuaron la Cofradía de la Sangre de Moratalla y la de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia a los maestros bordadores Lorenzo Suárez y Miguel de Avila. En ambos casos se solicitaron dos estandartes de damasco presididos por las representaciones bordadas

de los emblemas titulares de dichas cofradías. Así, el de la mencionada cofradía de Moratalla incorporaba en el anverso la iconografía del Crucificado y en el reverso las Cinco Llagas, todo ello bordado en sedas de matices y perfilado en torzales de oro e insertos los dos motivos en festones "de cuatro ligaças" con fondos de oro atravesado. Muy similar, o al menos bastante parecido, debió ser el estandarte de Jesús, dado que también se exigió la presencia de esos festones, es decir las típicas orlas de cueros recortados, que en este caso estarían presididos por la representación de Nuestra Señora de la Soledad en el frente principal en tanto que el posterior se reservaba para incluir los nombres de los mayordomos además del año de dicha realización.

Con el transcurso del tiempo estos viejos pendones fueron sucesivamente reemplazados por otros nuevos, dada la especial fragilidad de los materiales que incorporaban así como las variadas vicisitudes a las que estaban constantemente expuestas dichas insignias procesionales y que conducían a su progresivo deterioro. Por desgracia, la crisis de la segunda mitad del Seiscientos trajo consigo la implantación de medidas de ahorro en la configuración y dotación de los repertorios suntuarios y, en consecuencia, la drástica supresión de la siempre costosa obra bordada. A partir de entonces se introduce la modal mucho más económica por supuesto, de suplantar con el lienzo al oleo, o sea con la pintura, lo que antes se materializaba a través de la labor de la aguja. De este modo, el bordador fue reemplazado por el pintor, Como demuestra el libramiento de 67 reales que en 1734 efectuaba la Cofradía de Jesús de Murcia al artífice Manuel Sánchez, el que fuera maestro de dibujo de Francisco Salzillo, en pago por la insignia de un nuevo estandarte ⁽⁷⁾. Obviamente, lo que no desapareció fue la presencia de vistosos tejidos, siendo el damasco y, en menor medida el tafetán, los textiles con los que tales obras se configuraban. No obstante, la bonanza del siglo XVIII propició, que a partir de la segunda mitad de esa centuria, volviera a recuperarse en cierto modo el esplendor de otros tiempos, aunque no tanto por la presencia de la obra bordada como por el uso de espolines y brocados en seda y oro, cuyas labores o dibujos brochados venían a ser un efectista paliativo del espectacular bordado. Entre las insignias de estos momentos hay que citar el estandarte morado que en 1772 estrenó la Cofradía de Jesús de Murcia y en cuya confección se emplearon 14 varas espolín de oro, alcanzando su coste la cifra de 1.995 reales de vellón cantidad que fue sufragada, en gran parte, gracias a las generosas aportaciones de cofrades como don Joaquín Riquelme y don Antonio Lucas ⁽⁸⁾.

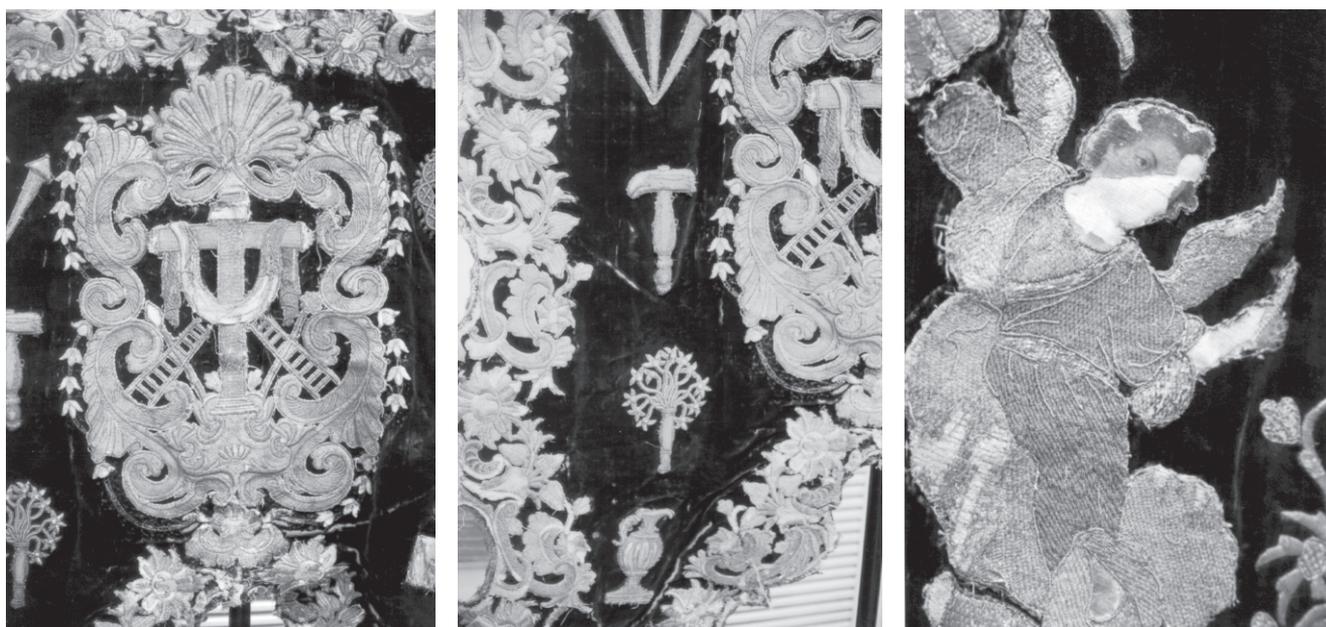
Sin embargo, al parecer, otras cofradías de la Diócesis fueron mucho más allá aprovechando la



Sudario Cofradía Jesús Nazareno. S. XVIII. Foto MPS

buena coyuntura de ese tiempo y volvieron a solicitar el trabajo de los bordadores para enriquecer sus estandartes, como confirma el caso de la Cofradía California, que en 1763 abonaba 40 reales a un innominado bordador por el trabajo" de guarnecer el estandarte de terciopelo carmesí, o el de la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores, radicada en la parroquia de San Pedro de Murcia, cuyos miembros aprobaban en el cabildo de 27 de agosto de 1775 la realización de un escudo bordado, consistente en un corazón atravesado por una espada, para adorno de su insignia procesional con el objeto de obtener"un mayor lucimiento" ⁽¹⁰⁾.

Y es ese ambiente de extraordinaria pujanza y auge, que para las cofradías del Obispado de Cartagena representa la segunda mitad del siglo XVIII, lo que explica y también determina la confección de unas de las piezas más suntuosas, que en la actualidad se conservan, de todo el rico y variado muestrario del bordado dieciochesco murciano. Dicha obra no es otra sino el magnífico estandarte o sudario perteneciente a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Cartagena, el cual constituye por el momento la insignia pasionaria mas antigua y valiosa de todas las que nos han llegado hasta el presente. Su realización tal como avala el estilo y la exquisita decoración que se materializa en este ornamento textil debe situarse en torno a las décadas centrales del Setecientos, tal vez hacia 1760, período



Diversos detalles Sudario Cofradía Jesús Nazareno. S. XVIII. Foto MPS

éste que, como es bien sabido, representa para la Cofradía Marraja la culminación de una serie de importantes logros que se concretaron en la espectacular capilla el deslumbrante retablo que sirven de digno escenario y trono a la imagen de Jesús Nazareno. En efecto, desde 1695 hasta 1750 la cofradía no reparará en gastos ni en esfuerzos hasta conseguir levantar uno de los conjuntos más significativos y encomiables de todo el Barroco murciano ⁽¹¹⁾, precediendo incluso en el tiempo a otras empresas similares como las acometidas por la Cofradía homónima de la ciudad de Murcia o la patrocinada por la Venerable Congregación de Servitas de esa misma ciudad ⁽¹²⁾, las cuales también darán unos resultados parecidos al centrar su objetivo en la consecución de unos recintos privativos, una auténtica arquitectura de la Pasión, completamente renovados y puestos al día.

Es obvio suponer que, una vez atendidas, y de forma tan espléndida, las necesidades primordiales que diariamente exigía el culto y la devoción generados por la venerada y popular imagen del titular marrajo, los intereses de los cofrades y hermanos de esta Cofradía se encaminaron a incorporar al cortejo y a las comparencias públicas de la Cofradía todo el complejo aparato y la magnificencia externa que se proclamaba sin cortapisas en la capilla aneja al convento de San Isidoro, con el fin lógico de que también en tales actos se patentizara, y de forma muy señalada, el prestigioso y eximio papel que tanto la

cofradía como sus miembros desempeñaban en la vida religiosa y social de la ciudad. De ese modo, no tiene nada de extraño que entre todo el conjunto de insignias y exornos procesionales se atendiera lo antes posible la cuestión del estandarte, cuya realización debió ser acometida en Murcia, ciudad que en esos años centrales del Setecientos ofrecía un buen número de prestigiosos y activos talleres de bordado fruto de los ingentes encargos que por ese tiempo demandaban los templos de la diócesis, con la Catedral a la cabecal así como en menor medida los miembros de la oligarquía murciana ⁽¹³⁾.

El resultado, es decir el estandarte marrajo objeto de este trabajo, no desdice en absoluto con los fines enunciados que presumiblemente debieron alentar a los cofrades marrajos en esta feliz iniciativa. Así, dicha obra se erige en un buen ejemplo de las labores y el buen hacer de los maestros bordadores murcianos del siglo XVIII, respondiendo su tipología a la usual por estas fechas para este tipo de piezas, como bien delata el contorno mixtilíneo de la pieza, de perfiles muy marcados, que en definitiva no es sino lo propio de un estandarte de corte barroco, relacionándose en este sentido con piezas andaluzas prácticamente contemporáneas, tales como el Simpecado de la Hermandad del Cristo de la Fundación de Sevilla realizado hacia 1763. Al igual que esta obra hispalense el estandarte marrajo está confeccionado en un rico terciopelo carmesí, figurándose en su superficie, y por ambos frentes, una elaborada ornamentación bordada

en hilos de oro y seda verde. En la parte central del anverso se figura una amplia y voluminosa cartela de carnosos follajes en la que se inserta la inscripción alusiva al titular de la cofradía, doblemente repetida en latín y griego, flanqueándose este elemento por dos ángeles niños, de muy agradable composición, que ofrecen la particularidad de combinar en su realización la técnica del bordado y la pintura, tal vez por la dificultad que entrañó para el bordador la consecución de los puntos del peleteado y la encarnación, por lo que tales labores fueron reemplazadas por las del pincel. La decoración se completa con una rítmica y simétrica cenefa, distribuida por todo el borde de la pieza, y en la que se entremezclan formas arriñonadas o ces, motivos en rocalla, volutas, tallos y flores de formas y tamaños diferentes. El reverso ofrece una ornamentación idéntica a excepción de la zona central que, en este caso, es ocupada por una composición figurada a manera de blasón, organizado a base de tornapuntas y veneras, en la que se inscribe la representación de la cruz con el sudario que aparece centrada por los instrumentos de la Pasión, distribuidos en secuencias verticales.

Técnicamente se trata de un bordado sobrepuesto con presencia mayoritaria del oro tendido en la labor de casi la totalidad de los motivos, advirtiéndose el empleo de puntos tan conocidos como la media onda, la cartulina, el zetillo y la cartulina; oro matizado en los cuerpos de los ángeles; algo de realce y cordoncillo para perfilar y formar algunos elementos del adorno. Todo ello, junto al acertado diseño, contribuye a la espectacularidad y gran riqueza que se advierte a simple vista en esta pieza.

Por lo que respecta al posible artífice de este notable bordado todo parece apuntar a la persona de Francisco Rabanell Ordoñez, maestro de origen catalán y activo en la ciudad de Murcia entre 1744 y 1769. Tal atribución, y a falta de fuentes documentales que lo verifiquen, se debe realizar en función de los parecidos formales y estilísticos que el estandarte marrajo guarda con obras conocidas suyas, entre otras el terno negro del Viernes Santo que se conserva en la Catedral de Murcia.

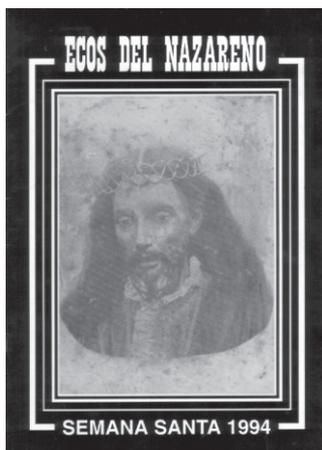
MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ.

Notas:

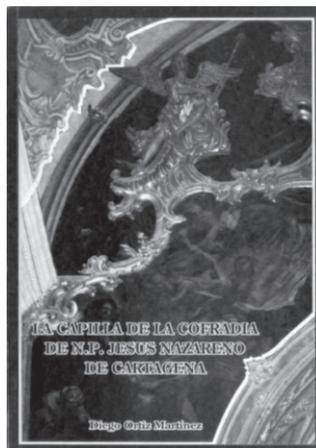
- (1) J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Madrid, 1975 pág. 499.
- (2) Las distintas legislaciones sobre los tejidos ricos y bordados que se promulgaron en España a lo largo de los siglos puede ser consultadas en la recopilación de J. SEMPERE Y GUÁRINOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788.
- (3) G. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General para la Estimación de las Artes, y de la manera en que se conocen*

las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otros particulares para las personas de todos estados, Madrid 1600, pags. 315-138.

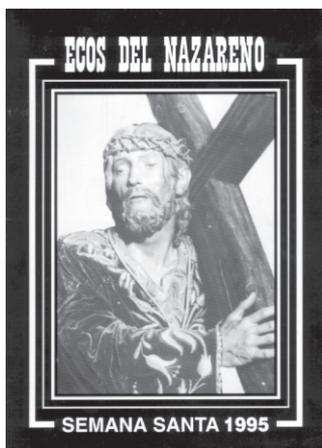
- (4) "Toda espléndida, la hija del rey, va adentro, con vestidos en oro recamados; con sus brocados es llevada ante el rey." *Salmo 45,14*.
- (5) P. FERNÁNDEZ NAVARRETE, Conservación de monarquías, BAE, T. XXV, pág. 519. (Cita recogida por A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, "Lujo y movilidad social. Iglesia y Corona frente a la guerra de la distinción en Castilla. Siglos XVI-XVIII" en *Actas del Segundo Congreso Italo-Iberico di Demografia Storica*, V. 2, Savona, 1992, pág. 754).
- (6) Para la particular cuestión de los lujosos atavíos y aderezos textiles patrocinados por las cofradías para el adorno de sus imágenes titulares ver fundamentalmente la síntesis, para el caso sevillano, de A. MAÑES MANUTE, "Esplendor y simbolismo en los bordados" en *Sevilla Penitente*, T. III, Sevilla, 1995, págs. 245-337. Por lo que respecta a los territorios de la antigua diócesis de Cartagena dicha cuestión ha sido tratada ampliamente por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El esplendor de la devoción. Algunos aspectos del arte del bordado y el textil en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena" en *In Gloriam et Decorem*, Murcia, Obispado de Cartagena, 1997, págs. 23-33 y *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio y Obispado de Cartagena, 1997, págs. 201-214.
- (7) M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El esplendor de la..."
- (8) *Ibidem*.
- (9) F. CASAL MARTÍNEZ, "Iconografía Artística de Cartagena", *Boletín del Museo de Bellas Artes*, N.º 9-10, 1933, s.f.
- (10) M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El esplendor de la..."
- (11) El proceso constructivo de la capilla marraja y el retablo de Nuestro Padre Jesús ha sido estudiado por C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1775*, Murcia, 1992, pág. 287 y D. ORTIZ MARTÍNEZ, *La capilla de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena*, Cartagena, 1994.
- (12) Sobre las iniciativas acometidas por estas cofradías de la ciudad de Murcia a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII, ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995 y J. RIVAS CARMONA, "Semana Santa y Arte en Murcia" en *In Gloriam et Decorem*, Murcia, Obispado de Cartagena, 1997, págs. 14-18.
- (13) No hay que olvidar que a lo largo del Setecientos la casi totalidad de los ajueres litúrgicos murcianos se renuevan por completo, dotándose a las sacristías de prendas ricas y muy elaboradas en las que la labor bordada se convierte en la gran protagonista. Buen testimonio de todo ello lo constituye el repertorio de ornamentos de la Catedral de Murcia, cuyas mejores y más destacadas piezas son realizaciones dieciochescas. Todo este proceso renovador así como el panorama de las artes textiles murcianas ha sido abordado en nuestro trabajo **El Ornamento Litúrgico en Murcia, siglos XVI-XIX. El arte del bordado y del textil**, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 1996.



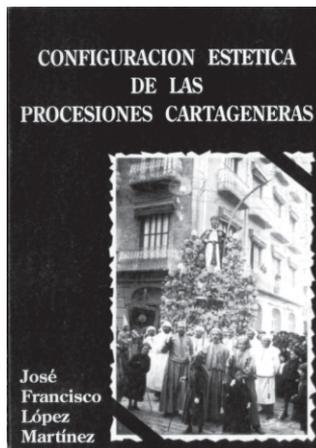
República Civil.
Francisco Mínguez Lasheras.
El Cristo de Montañés... Era de Salzillo.
Diego Ortiz Martínez.
Cofradía Marraja. Memoria 1993.
Francisco Mínguez Lasheras.
Federico Casal: Un Cronista "Marrajo" de lujo. Agustín Dieguez González.
El Municipal-Catolicismo: La Inflación Religiosa de la Posguerra Cartagenera.
Pedro María Egea Bruno.
El Archivo de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.



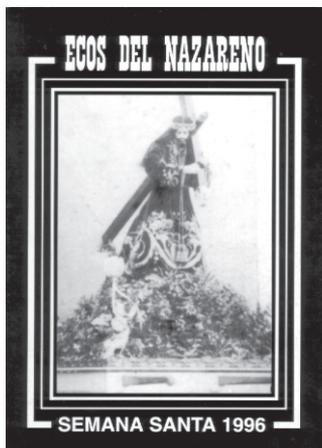
La historia de la Capilla de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno contada de forma rigurosa y amena por Diego Ortiz Martínez, desde sus primeros datos, con la compra de la Capilla en 1642, hasta las últimas restauraciones acometidas en ella. En definitiva, cuatro siglos de historia de la posesión más preciada de la Cofradía Marraja y de su retablo, verdadera joya del barroco cartagenero.



Hermanos Mayores de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno. Diego Ortiz Martínez.
Jesús Nazareno, escultura de José Capuz.
En su Cincuenta Aniversario.
José Francisco López.
Las Procesiones de Cartagena en la Pantalla. Alfonso Pagán Pérez.
Cofradía Marraja. Memoria 1994.
Francisco Mínguez Lasheras.
La Tradición Taurómaca de la Cofradía Marraja. Francisco Mínguez Lasheras.
El Escudo de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno. Diego Ortiz Martínez.
Antonio Ramos Carratalá.
Pedro Ferrández Flores.



Un análisis realizado por José Francisco López sobre la gestación y posterior evolución de la fisonomía de las procesiones cartageneras desde finales del siglo XIX y principios de siglo XX. Un repaso desde el punto de vista estético e iconográfico fundamental para comprender la actual fisonomía de nuestros cortejos pasionarios.



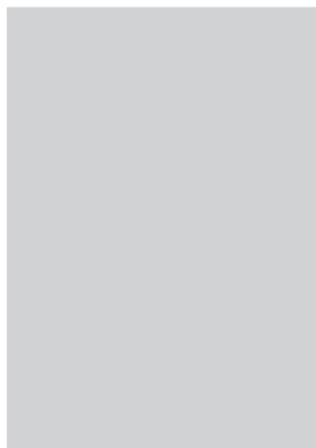
Nuevos datos y documentos sobre la Cofradía de N. P. Jesús de Cartagena (Siglo XVII). Vicente Montojo Montojo.
"La Caída" en el progreso histórico de la Cofradía Marraja.
Francisco Mínguez Lasheras.
González-Moreno, el Clasicismo Renovado.
José Francisco López.
Cofradía Marraja, Memoria 1995.
Francisco Mínguez Lasheras.
Los Traslados Marrajos.
Diego Ortiz Martínez.
La Procesión Marraja en su entorno urbano. José Enrique García Soler.
De la Archicofradía de Jesús de Medinaceli a la Agrupación de los Estudiantes. Luis Vitaller Prieto.
La imagen fundacional de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno. Diego Ortiz Martínez.



El profesor Elias Hernández Albaladejo realiza un detalladísimo trabajo que nos acerca a la figura indiscutible del gran escultor José Capuz Mamano, gran innovador de la escultura procesional en el primer tercio del siglo XX y su vinculación con la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.



La Procesión Soñada: Proyectos escultóricos irrealizados en la Cofradía Marraja. Diego Ortiz Martínez.
El Encuentro: Miedo y Retórica.
José Enrique García Soler.
Cofradía Marraja, Memoria 1996.
Francisco Mínguez Lasheras.
Carmen Conde, Marraja.
Francisco Mínguez Lasheras.
La Cofradía de N. P. Jesús Nazareno en 1702 a través de las escrituras de censos.
Vicente Montojo Montojo.
El Paso de los Azotes en la Cofradía marraja. Diego Ortiz Martínez



EN PREPARACIÓN.

Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan preparan un volumen con la historia de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno durante los siglos XVII y XVIII.



Justicias

1948



SEMANA SANTA



CADIZ

cofradiamarraja.com

ACNPJN



**REAL E ILUSTRE COFRADIA DE
N.P. JESUS NAZARENO
(Marrajos)**

— — — — —
Excmo. Ayuntamiento de Cartagena
Concejalía de Cultura