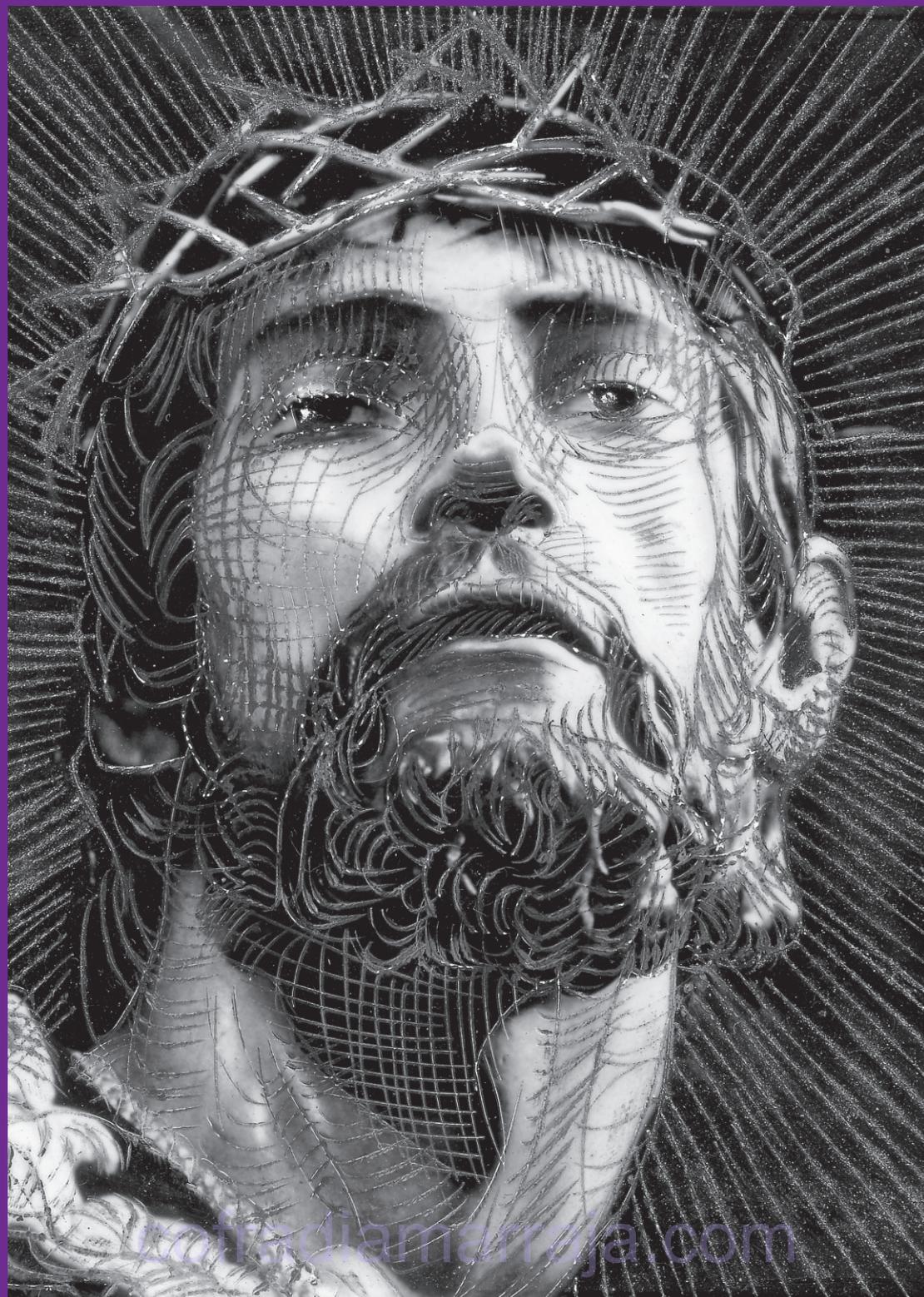
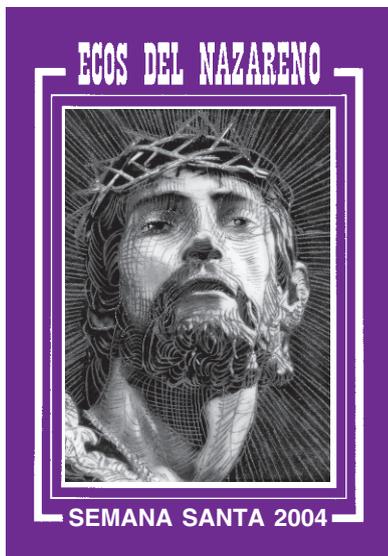


ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 2004



Revista de la Real e Ilustre Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.

Portada: Moisés Ruiz Cantero, 1984 (Polaroid 600 rayada).

Coordinación:

José Fco. López, Alfonso Pagán Pérez y Eduardo Vilar Rico.

Fotografías:

José Casáu, Centro Histórico Fotográfico Región de Murcia (CEHIFORM), Moisés Ruiz Cantero, Archivo Cofradía N. P. Jesús Nazareno (ACNPJN).

Ilustraciones:

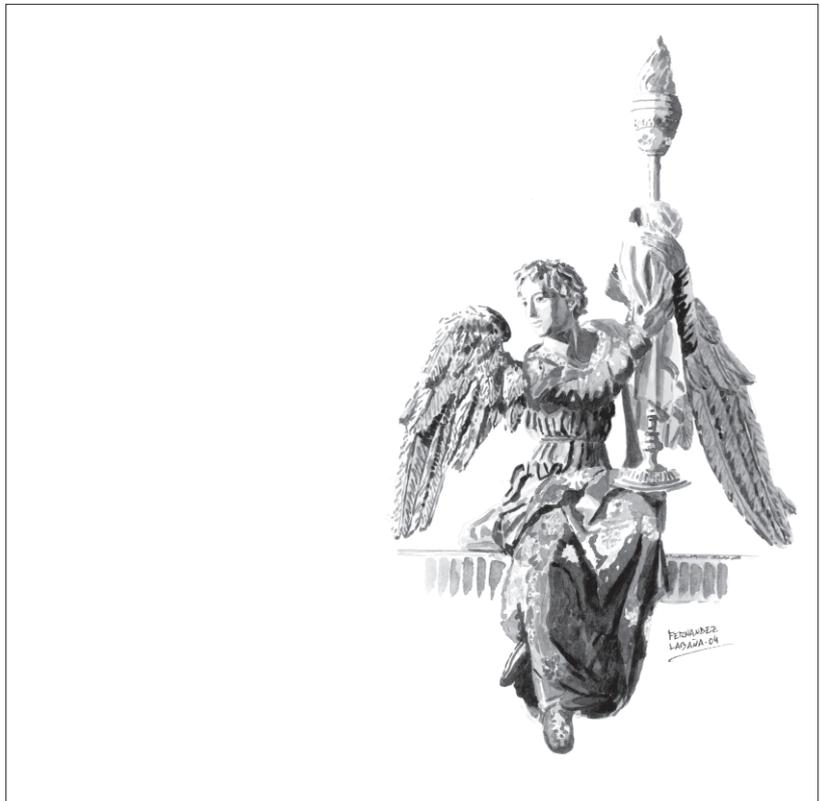
Carmen Navarro, Fernández Labaña, Moisés Ruiz Cantero.

Impresión:

Imprenta Nicomedes Gómez, Cartagena.

Edita:

Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos) Cartagena. Número 25 - Año XXV. Depósito Legal: MU-324-1997.



ÍNDICE

	Pag.
La Cofradía de N. P. Jesús Nazareno de Cartagena a través de los archivos histórico provincial de Murcia y de la Cofradía Marraja	
<i>Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan Pelegrín</i>	4
Las imágenes de vestir: Protagonistas de la Semana Santa	
<i>José Cuesta Mañas</i>	7
Una aproximación a la iconografía de la Virgen de la Soledad en Cartagena	
<i>Angel Julio Huertas Amorós</i>	10
Otras historias, otras teorías: Los apelativos de "Marrajos" y "Californios"	
<i>Agustín Alcaraz Peragón</i>	17
Fotógrafos de Semana Santa I: José Casáu	
<i>José Francisco López</i>	19





Carmen Navarro.

Con este ejemplar que hoy tienes en tus manos, la revista *Ecos del Nazareno* cumple veinticinco años. Desde 1980, esta revista no ha faltado a su cita, depurando su diseño año a año, aumentando la calidad y cantidad de sus contenidos y convirtiéndose en un referente de las publicaciones especializadas en temas cofrades. Todo un logro, si tenemos en cuenta lo efímero de muchas de las publicaciones de Semana Santa y el carácter altruista de cuantos colaboran en hacerla una realidad año tras año.

El *Ecos* ha llegado a convertirse en un elemento más de nuestra Semana Santa y en una seña de identidad de la Cofradía Marraja. Esta publicación cumple una gran labor en cuanto a la formación histórica de nuestros cofrades, al tiempo que ofrece a todos los interesados en la investigación un lugar desde el que exponer el resultado de sus trabajos. Reconocimiento de esta importante labor de investigación rigurosa es el CD, elaborado por la Consejería de Cultura, que incorporamos este año con un catálogo documental sobre la Cofradía Marraja, un elemento de trabajo útil para investigadores y curiosos que, amablemente, nos ha sido cedido por la Consejería para su distribución gratuita con nuestra revista.

Además de los artículos de investigación histórica de los distintos colaboradores, el *Ecos* incorpora la *Memoria* anual de la Cofradía Marraja. La *Memoria*, ha ido aumentando el número de páginas cada año, lo que da idea de la vitalidad de nuestra Cofradía que, año tras año, va aumentando sus obras de carácter social, sus actos de culto, sus actividades culturales de todo tipo y su proyección local y exterior, aspectos todos

recogidos puntualmente por nuestro cronista, dejando constancia para la posteridad.

Es de desear que *Ecos del Nazareno* continúe muchos años más con esta labor, aumentando si cabe su repercusión y su cualidad de lugar de encuentro por escrito de todos los marrajos.

Este año, nos felicitamos todos por el veinticinco aniversario de *Ecos del Nazareno*.

JOSÉ MIGUEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
Hermano Mayor



Moisés Ruiz Cantero.

LA COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE CARTAGENA A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS HISTÓRICO PROVINCIAL DE MURCIA Y DE LA COFRADÍA MARRAJA

La elaboración de un catálogo documental en compact disk por el personal del Archivo Histórico Provincial de Murcia (Ana M^a Herrero Pascual, M^a José Funes Atenza, Salvador Cervantes Gómez, Vicente Montojo Montojo), con aportaciones de informaciones y reproducciones de documentos por diversas personas (Ana Cañavate Deltell a partir de la Colección Privada de su familia; M^a Ángeles Jover Carrión y M^a José Hernández Almela del Archivo Municipal de Murcia; José Manuel Valdés, del Archivo Histórico de la Armada en Cartagena, Federico Maestre de San Juan), y la decisiva intervención de Alfonso Pagán Pérez, archivero de la Cofradía, a quienes se agradece su colaboración, ha servido no sólo para esclarecer los inicios de la Cofradía Marraja, que eran hasta hoy un reto para la investigación, puesto que apenas se sabía nada de ellos hasta hace unos pocos años, sino también para dar una clasificación a su documentación histórica y ofrecer información para nuevas investigaciones sobre las personas que gobernaron o formaron la hermandad desde 1641.

La serie de títulos de propiedad de la Capilla Marraja, por ejemplo, ilumina las primeras etapas de la existencia de la Cofradía, desde la adquisición de la capilla en 1641, su pago entre 1642 y 1645, y su ampliación y configuración actual desde 1695 hasta 1731. Épocas que se caracterizaron por la intervención de personas de muy diversas profesiones, y no de una exclusiva (la Hermandad de la Pesquera, como tradicionalmente se había mantenido), en especial de artesanos, tales como albañiles o canteros y de otros oficios, en la primera, y de comerciantes en la segunda, que en lógica deducción dieron esplendor ornamental a la decoración de la capilla y a su retablo.

Aunque su devenir histórico coincidió con la fundación y permanencia de otras hermandades, en procesiones también pasionarias, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús obtuvo un lugar destacadísimo en Cartagena, que se inició

con la refundación y licencia de 1663, por la que pudo proceder a sacar dos procesiones, ambas el Viernes Santo, la del Paso de la Amargura, en la madrugada, y la del Entierro, por la noche, que culminó con el traslado del Encuentro a la Plaza de la Merced, en 1766, con licencia del Conde Bolognino, gobernador militar de la ciudad.

1. Clasificación y composición de la documentación de archivo.

La documentación catalogada de la Cofradía se ha clasificado en 5 series (1. Títulos de propiedad de la Capilla Marraja, 2. Títulos de cofrades; 3. Donaciones, fundaciones y pías memorias; 4. Concesiones eclesiásticas, 5. Colecciones de documentos de otros archivos, y 6. Reglamentos de agrupaciones), mientras que la del Archivo Histórico Provincial corresponde casi toda a las series de registros o protocolos del fondo notarial, salvo un asiento de las cuentas de Hacienda, y se ha ordenado topográfica o cronológicamente dentro de ellas.

Las series de Títulos de propiedad de la Capilla (1642-1895) y Donaciones, fundaciones y pías memorias (1756-1774) son las que agrupan la documentación más antigua; y corresponden a funciones de Mayordomía o Tesorería. Con ellas se relacionan algunos de los documentos de la serie Colecciones de documentos de otros archivos (1684-1926) y la de Escrituras notariales del Archivo Histórico Provincial de Murcia, como los relativos a la compra de la Capilla (1641-1645), la restauración de 1663 y la capitulación con los dominicos (1660-1682), la obtención del solar para su ampliación (1695-1700), la petición de la primera concesión pontificia de indulgencias (1715), los préstamos de gorras solicitadas por los hermanos mayores Antonio Cervantes y Manuel Salomón a la Intendencia de Marina para la compañía de armados durante la procesión (1770/1772), o las copias de patentes (de 1790 en adelante), que a su vez podemos asociar a

las patentes originales de la serie Títulos de cofrades (1828-1887) del Archivo de la Cofradía. En estas patentes se conservan reproducciones o referencias a las concesiones de indulgencias hechas por diversos papas a la cofradía desde 1716, de las que ésta tiene en su poder dos originales (1825-1857).

2. Nueva explicación del origen de la Cofradía.

En los años 1635-1641 el Convento dominico de San Isidoro realizó obras de ampliación de su local, para lo que solicitó ayuda al Ayuntamiento (1635, 1637) y adquirió una casa próxima a Ginés Rosique como tutor de Magdalena López (1641). Algunos de los albañiles o canteros que intervinieron en la calificación de esta casa como ruinoso (Martín Ponce, Bartolomé Tobar) son los que en los años siguientes realizaron el pago de la capilla adquirida por la Cofradía (1642-1645), junto con otros artesanos (Antonio Pardo, Ginés Martínez Fortún) y un pescador (Simón García).

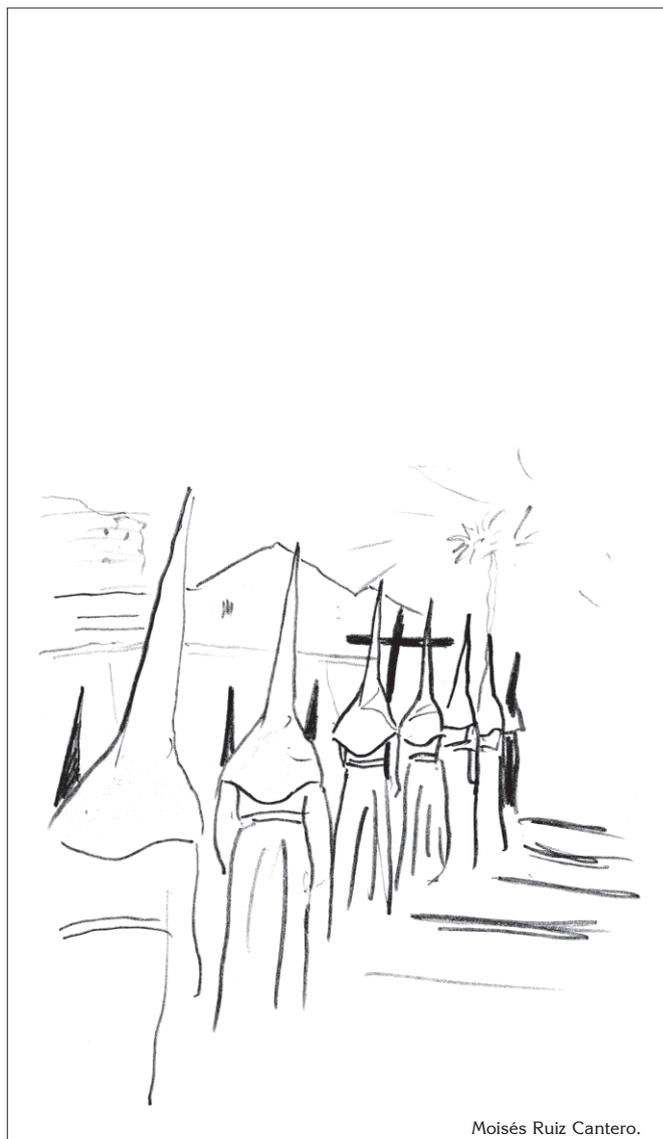
Bartolomé Tobar declaró en su testamento (1660) haber sido uno de los hermanos fundadores de la cofradía y dejó además una manda para contribuir a la confección de un palio que estaba haciendo la hermandad, todo ello unos pocos años antes de que ésta recibiera la aprobación de sus constituciones y la licencia para sacar dos procesiones cada Viernes Santo, una en la madrugada y otra por la noche (1663).

Dos décadas después (1682), la Cofradía suscribió un tratado con el Convento de San Isidoro por el que este último le dejaba la sacristía 2 veces al año: los días necesarios para preparar al acto penitencial de la Cuaresma y para almacenar las imágenes en Semana Santa.

3. Ampliación y culminación de la Capilla Marraja (1695-1748).

La compra de una casa a Julia Pereti en 1695 sirvió para ampliar la capilla, como la adquisición de la casa de Magdalena López había servido en 1641 para iniciar la construcción de dicha capilla, lo que llevó a su culminación en 1731 en cuanto a su arquitectura, pues en 1748 se encargó el camarín de Nuestro Padre Jesús Nazareno y hubo que hacer reparaciones en el retablo en 1751.

A estas obras acompañaron diversos actos que denotan la vitalidad de la Cofradía en la primera mitad del siglo XVIII, como la redención del censo que gravaba la casa comprada a Julia Pereti (1700) o la petición y obtención de letras apostólicas del papa Clemente XI, concediendo diversas indulgencias a la Cofradía (1715-1716), de cuya dirección formaban parte algunos regidores (Simón García Angosto), presbíteros (Diego



Carvajal, José Fábrega) y sobre todo comerciantes, como Nicolás de Borja y Vivar, Antonio Garín, Mateo González, Francisco González, Antonio María Montanaro, Carlos María Rizo, o Damián Valentín.

4. Superación de las dificultades económicas y ornamentación de la procesión (1751-1774).

A mediados del siglo XVIII la Cofradía estuvo dirigida por un grupo de funcionarios navarros de la Administración de Hacienda (Ignacio de Echenique, administrador de la Contaduría de Rentas Provinciales y Servicios de Millones, hermano mayor en 1745; Pedro de Encinas, oficial de libros de dicha Contaduría, benefactor de la cofradía), entre los que destacó Juan Martín de Iturburúa, que fue hermano mayor durante muchos años, con repercusión aún posterior (1751-1774), pues además de encargar el camarín principal del retablo, afrontó la necesidad de su reparación (1751) y su dorado (1752), organizando corridas de toros como también de dar cumplimiento a la celebración de misas por los cofrades difuntos, o a las fundaciones de aniversarios de misas por Josefa Martínez

Fortún (1765), Pedro de Encinas (1773) y otros, que en este último caso realizaría José García Campero en nombre de los herederos de Iturburúa (1774), a pesar de que en el informe de 1770 sobre las cofradías de Cartagena se dijera que la Marraja no podía afrontar el pago de los sufragios por sus difuntos.

A pesar de estas dificultades la Cofradía fue dando cada vez mayor realce u ornato a las procesiones, tal como se aprecia de la evolución desde el Método y orden de 1733, inmediato a la inauguración de la Capilla ampliada (1732) hasta el traslado del Encuentro de la madrugada del Viernes Santo a la Plaza de la Merced (1766), a pesar de la oposición del Ayuntamiento, que consiguió que se mantuviera asimismo en la Plaza del Ayuntamiento. De la importancia que habían adquirido las procesiones del Viernes Santo dan constancia la obtención de gorras solicitadas por los hermanos mayores Antonio Cervantes y Manuel Salomón a la Intendencia de Marina para la compañía de armados (1770 y 1772) y la incorporación de los calafates del Arsenal para sacar el paso de la Verónica (1773).

5. Las turbulencias del siglo XIX y principios del XX.

Si nada parece indicar que las desamortizaciones de Godoy (1798-1808), de la Guerra de la Independencia (1808-1814), del Trienio Liberal (1820-1823) y de Mendizábal (1835-1840) repercutieran en los escasos bienes de la Cofradía Marraja, como alguna renta de censo, sí que lo hizo la de Espartero (1841-1843), que como la de Godoy incidió en las cofradías. A pesar de la salida de los dominicos del Convento de San Isidoro, se superaron los embates de las revoluciones liberales, se obtuvieron nuevas concesiones de indulgencias (1825 y 1857) y a finales de siglo, una vez instalada la Parroquia Castrense en Santo Domingo, la Cofradía vivió momentos difíciles por el gran deterioro de la capilla (1870-1893) y por la división interna (1893). Para esta segunda mitad del siglo XIX señalamos únicamente que hemos podido localizar las preces en petición de indulgencias dirigida a la Santa Sede (1857), que, no obstante la emisión del Breve, tuvieron efecto a partir de 1862.

De principios del siglo XX se ha recogido el Reglamento de la Agrupación del Santo Sepulcro (1926), primero de una serie de agrupaciones que se fundaron en los años siguientes, y el borrador del acta del cabildo general de 11 de abril de 1926 en el que se decidió formar una comisión para formar un reglamento de procesiones y permitir a Federico Casal Martínez el acceso al Archivo de la Cofradía.

6. Conclusiones.

El método prosopográfico, seguido en anteriores artículos desde 1995 hasta éste, aplicado a los siglos XVII



Moisés Ruiz Cantero.

y XVIII, de trabajar en la reconstrucción biográfica y socioeconómica de las personas que intervinieron en los diversos eventos de la historia de la Cofradía, aunque tortuoso, se ha demostrado enormemente eficaz, por lo menos en lo que se refiere al siglo XVII (desde 1641) y primera mitad del XVIII, primer periodo de existencia de la Cofradía. Queda mucho por hacer, si pensamos en lo poco que sabemos aún de los calafates que se incorporaron al paso de la Verónica en 1773, de los hermanos mayores Ginés Alcaraz Serrano y Francisco Ros Conesa de la segunda mitad del XVIII, o no digamos nada aún de los del XIX (Francisco Palacios, Antonio Rizo), pero evidentemente el camino andado, sobre todo en la documentación notarial, ha sido muy fructífero.

VICENTE MONTOJO MONTOJO
FEDERICO MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN

ECOS DEL NAZARENO

LAS IMÁGENES DE VESTIR: PROTAGONISTAS DE LA SEMANA SANTA



Sermón del Desenclavo. El Mudo Neyra, 1722. Medina del Campo.

En la escultura pasionaria, las imágenes de vestir, tienen un protagonismo muy especial, dado que su carácter naturalista y muy efectista hace que aporte una serie de valores estéticos, pensados para ser lucidos especialmente en la calle, que difícilmente pueden aportar otro tipo de imágenes. También es importante destacar la preferencia devocional que entre el pueblo siempre tuvieron, entre otras razones, porque en ellas es posible patentizar por medio del atavío, las joyas, en definitiva en la magnificencia que ostente la imagen, el cariño y el fervor profesado por los fieles, que ven en ello la plasmación plástica del cariño profesado a determinada imagen y su especial carisma.

Desde las primeras manifestaciones públicas de

penitencia, allá por la alta Edad Media, fue costumbre generalizada el incorporar a los cortejos imágenes, generalmente del Crucificado y en muchos casos la figura de la Virgen enlutada. En esos primeros momentos, en que la tipología de imagen de vestir no estaba, ni mucho menos, generalizada, se usan imágenes de talla completa de la Virgen, ni siquiera tenían que ser necesariamente dolorosas, a las que se cubría con luctuosos ropajes negros o morados penitenciales. Es decir era el atavío el que daba la iconografía y no la propia escultura.

Tras la Contrarreforma, y con la expansión del barroco, se impulsa, como nunca la utilización catequética de las imágenes. Fray Luis de Granada en su "Retórica Eclesiástica" exhorta a que en los sermones se expliquen

las doctrinas promulgadas por el Concilio de Trento respecto de las imágenes sagradas en el que se dice que *"deben colocarse principalmente en los templos, honrarse y venerarse, no porque se crea que hay en ellas alguna virtud, por lo cual se han de venerar, ni porque se las haya de pedir cosa alguna, ni poner en ellas su confianza; sino porque el honor que se las tributa, se refiere a los originales a quienes representa"*. Se impone la utilización de las imágenes para ilustrar a los fieles, en los sermones (oratoria complementada con la parte visual de las imágenes) y en las procesiones (sermón plástico por excelencia). La utilización de las imágenes vestideras se generalizará por cuestiones, en primer lugar, prácticas: poco peso, versatilidad, la variedad de iconografías que se adoptan según el vestuario (lo que hace que este adquiera gran importancia e incluso a veces casi todo el protagonismo) y en segundo lugar estéticas. Es frecuente que en el caso de las representaciones marianas, una misma imagen permanezca como imagen de gloria todo el año con una advocación determinada y en Semana Santa cambie su vestuario habitual por el traje tradicional de luto o de viuda adaptándose a la iconografía de dolorosa propia del tiempo litúrgico. Otras veces el encargo al escultor de la imagen, tiene frecuentemente la solicitud de la realización de dos mascarillas, es decir dos rostros, uno de alegría y otro de tristeza, intercambiables según el momento.

Pero el éxito de la imagen vestidera, no se circunscribe solamente a las imágenes de María, las representaciones de santos, Cristos e incluso Angeles, se ejecutan frecuentemente siguiendo esta tipología.

Ya en el siglo XVI las encontramos con frecuencia, e incluso por esas fechas se empiezan a criticar los excesos cometidos con ellas. Por ejemplo San Juan de La Cruz al hablar de las prácticas de vestir las imágenes dice *"algunos los atavían más por su gusto que por el de Dios... pues tienen más gusto en lo profano que en lo divino"*. Así y según la profesora Palma Martínez-Burgos en su trabajo *"La imagen de vestir: el origen de una tradición barroca"* expone... *ya en las últimas décadas del siglo XVI, y coincidiendo con el auge que cobran las procesiones bajo el reinado de Felipe II, comienza a advertirse la presencia masiva de este tipo de imágenes en casi todos los desfiles que recorren las ciudades españolas*. Por lo que se deduce que serán las procesiones el medio más adecuado para este género escultórico, y como apuntábamos anteriormente, es con el barroco cuando adquiere su mayor difusión, siendo aún hoy día la tipología más frecuente en nuestros desfiles procesionales.

Debemos tener en cuenta que la mayor cultura del pueblo, hace que el carácter catequético y pedagógico sea menos importante que en siglos pasados, cuando la población era mayoritariamente analfabeta. Hoy día se trata, más bien, por medio de las procesiones y con la



Virgen Dolorosa, siglo XVI. Monasterio de Santa clara, Salamanca



Virgen de la Resurrección, siglo XVI. Monasterio de Santa clara, Salamanca.

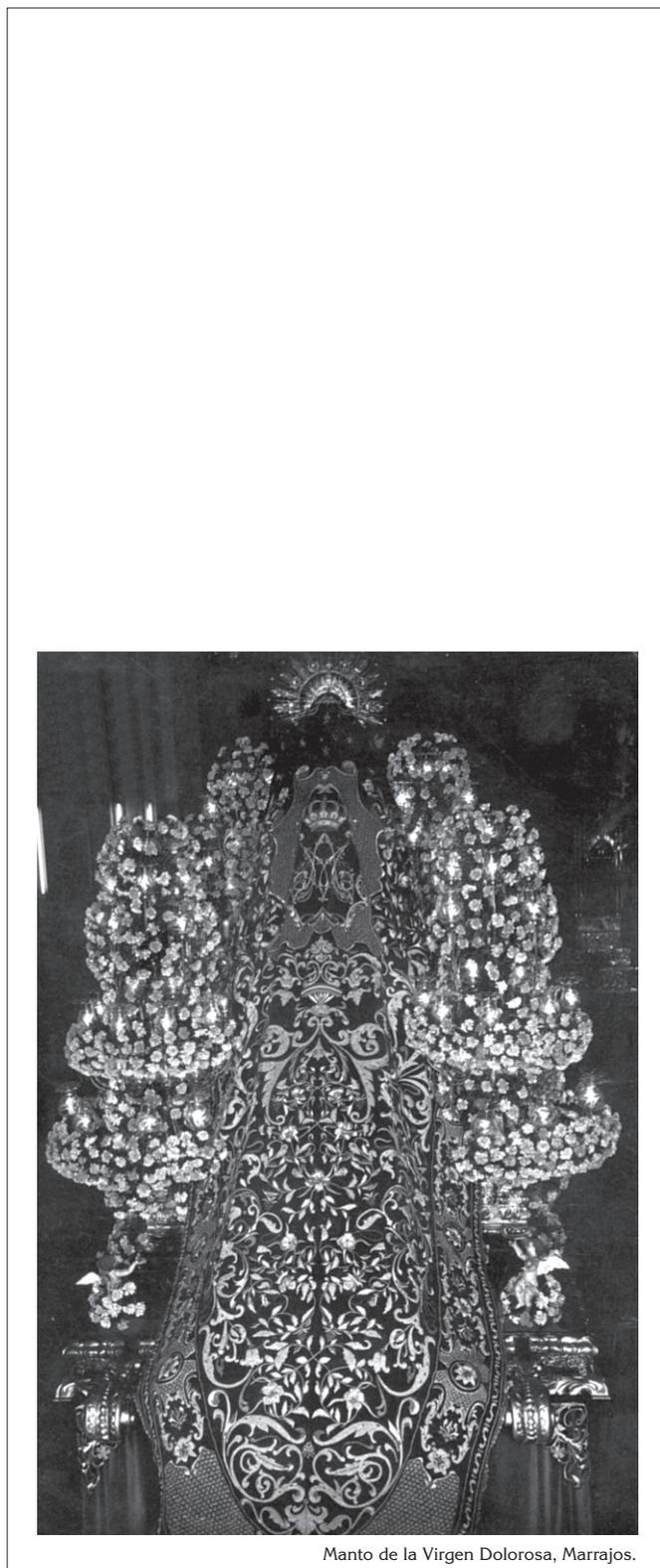
magnificencia en la exhibición de las imágenes sagradas, de exponer públicamente la exaltación de unas creencias religiosas, más a modo de las fastuosas cabalgatas barrocas de exaltación de la Eucaristía o del triunfo de la Iglesia que como un sermón visual.

Se ha creado a lo largo de los siglos una estética específica para este tipo de culto público e incluso una terminología propia, así se habla de túnicas o mantos de camarín o de diario en contraposición con los de salida o procesionales, teniendo cada una de las prendas características apropiadas para el uso que se va a hacer de ellas. Un ejemplo claro de esa nueva estética, que podríamos llamar cofrade, lo encontramos en los mantos desmesuradamente grandes de las Virgenes de pasión; Aunque siempre se les hizo provenir, por su contenido simbólico del manto de la Virgen de Misericordia, capaz de cubrir con el a todos sus hijos, no es menos verdad que su finalidad, por estética, es que el icono sagrado no pierda importancia ni vistosidad cuando quede de espaldas al fiel al rebasarlo en el desfile procesional. Y usando de nuevo la terminología procesionista, se busca que la trasera del paso sea tan vistosa como la delantera y laterales, usando un principio estético que busca el mayor número de puntos de vista ideales, ya que los pasos están concebidos para ser vistos en la calle desde cualquier ángulo.

Por todo lo expuesto concluimos, como a pesar de que existieron y existen corrientes contrarias a este tipo de imágenes, ateniéndonos a las tendencias e ideologías contemporáneas encontramos un nuevo resurgir de este genero artístico, por ser, quizás, el que mejor se adapta a las necesidades estéticas y espirituales actuales, siendo el tema más recurrente por parte de las cofradías españolas.

Es interesante hacer notar cómo, actualmente y quizás como nunca antes, cada vez se le da más importancia a las prendas del vestido de las imágenes, y no sólo atendiendo a la calidad y belleza de las mismas, sino también en la colocación de éstas de una forma, considerada en muchas ocasiones, artística. Surgiendo personajes en el arte cofradiero, a los que se les da cada vez más importancia, estos son los “vestidores”, dada la repercusión que tiene el éxito o no de su trabajo en el gusto y aceptación popular de una imagen, y separados de las camarerías, no como hasta tiempos recientes en que la labor del aderezo de las imágenes estaba totalmente identificado con ellas.

Por todo lo expuesto, encontramos como en las procesiones pasionarias españolas, la imagen de vestir ha adquirido un protagonismo indiscutible, siguiendo este género las imágenes más señeras de cuantas se pasean por las calles españolas en su Semana Mayor. Que mejor ejemplo de ello que la Semana Santa Cartagenera, en la



Manto de la Virgen Dolorosa, Marrajos.

cual, la gran mayoría de sus imágenes más queridas y carismáticas son vestideras, y en ellas el pueblo cartagenero vuelca todo su cariño, exteriorizado en la belleza y la riqueza con que las exorna y pasea por sus calles como clara expresión de exaltación y triunfo de una fe heredada de sus mayores y que quieren transmitir a sus sucesores.

JOSÉ CUESTA MAÑAS

UNA APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD EN CARTAGENA

La Soledad es una variante, ligada a la tradición española, de la iconografía de la Virgen de los Dolores o de las Siete Espadas. Recoge el momento en el que María, después del enterramiento de Cristo, queda sola con su dolor. Habitualmente se la representa con las manos unidas, apretadas contra el pecho, y el rostro afligido sobre el que, a veces, se deslizan unas lágrimas. Suele ir ataviada con manto negro y túnica blanca. Atuendo popularizado durante el reinado de Felipe II, cuando una escultura de la Virgen, ejecutada en 1565 por Gaspar Becerra⁽¹⁾, fue vestida, a la manera de las viudas de la nobleza, con un traje de la condesa de Ureña⁽²⁾. A esta tipología, que podríamos denominar clásica, responden la mayoría de imágenes de la Soledad que ha tenido la Cofradía Marraja a lo largo de su historia.

En la más antigua de las imágenes de la Soledad que conserva la Cofradía Marraja, una pintura realizada sobre una cruz de madera, probablemente en el siglo XVII, ya podemos advertir estas características comentadas, si bien, aquí, la Virgen lleva un gran rosario colgando de sus manos. Este atributo no se corresponde con esta advocación mariana, lo que hace pensar que pueda tratarse de una representación de la Virgen del Rosario. Este hecho apoyaría algún tipo de vinculación entre la Cofradía del Rosario y la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, aunque actualmente esté muy debatida la tradición, transmitida a través de la historiografía local, de que la Cofradía Marraja fue heredera de la del Rosario. Quizás esta cruz que ha llegado hasta nosotros, sea la misma que presidía los Vía Crucis penitenciales de la Cofradía del Rosario, realizados a partir de 1614, y que, en opinión de algunos autores, dieron pie a la confusión de que la Cofradía Marraja substituyó a la del Rosario en la organización de la procesión del Santo Entierro⁽³⁾.

Cuando Capuz trabaja por primera vez el tema de la Soledad para los marrajos, en 1925, se sirve del modelo consolidado en la tradición española. La imagen, que conocemos a través de fotografías, nos muestra a María ensimismada, refugiada en el dolor que sufre en esos momentos, con el rostro cubierto de lágrimas y sus manos juntas, como si hubiese decidido aislarse de todo y encerrarse en su soledad. Esta Virgen, destruida en 1936 en los inicios de la contienda civil, estaba constituida solamente por las manos y una mascarilla, vestida a la moda de las viudas del siglo XVII, cubriendo su cabeza



Virgen Orante. Iglesia Mater Domini, Venecia.

con una toca, como relataba Juan Muñoz Delgado en una carta que escribió a José Capuz en abril de 1941: "...llevaba como remate una tela blanca que al desnudarla le daba aspecto de monjita."⁽⁴⁾



Cubículo de la *Velatio*, catacumbas de Santa Priscila. Roma.



Virgen Dolorosa. José Capuz, 1931.

A esta misma tipología pertenece la obra que en 1959 ejecutó, para la cofradía cartagenera, Juan González Moreno: *'la Soledad de los pobres'*. Se trata de una magnífica talla en la que el escultor aúna la belleza del canon renacentista y la tradición de la escuela murciana del siglo XVIII⁽⁵⁾, en una suerte de síntesis que da lugar a un clasicismo renovado, impregnado de modernidad, de volúmenes contundentes y formas puras, pero en la que, sin embargo, el espectador es capaz de reconocer el aire de la escultura religiosa de siempre, sintiéndose identificado con ella desde el primer instante.

Capuz, además de la actual imagen de la Soledad y la desaparecida durante la Guerra Civil, realiza para los marrajos otra versión de la Soledad que forma parte de *'El Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen'*, grupo encargado por la Agrupación de San Juan en 1952. En esta obra el escultor plantea toda una reflexión sobre el sentido trascendental que la muerte tiene para los cristianos. A través del análisis de la figura de María, podemos entender el significado último de la muerte del Hijo de Dios. La Virgen, debido al tratamiento del manto, que adquiere un gran protagonismo, parece como si estuviese en el interior de una cueva, en clara alusión al *Santa Santorum* y al germen que ha de fructificar. Idea que se ve reforzada por el empleo del color dorado,

símbolo de la revelación, en el velo que cubre su cabeza, y que podemos interpretar como que Ella, desde el primer instante, era partícipe del misterio de la muerte y resurrección de Cristo, como nos ha hecho observar el historiador José Francisco López⁽⁶⁾. Capuz aquí, como tantas otras veces, nos va a demostrar que es capaz de dotar a sus obras de una profunda carga teológica.

Esta talla, en cuanto a los aspectos formales, en lo esencial nos remite a la tradición desarrollada después de siglos de indagaciones artísticas. La Virgen, una vez más, aparece representada con los dedos entrelazados, con sus manos arrebujadas contra el pecho y sentada sobre una piedra. Esta solución no es extraña en la historia del arte y también la va a utilizar el escultor José Antonio Hernández Navarro para resolver, en 2003, el tema de *'la Soledad del Consuelo'*, para la Cofradía del Stmo. Cristo del Socorro de Cartagena. Hernández en esta obra representa a María sosteniendo, sobre sus rodillas, una corona de espinas, símbolo de la Pasión de Cristo, hacia la que dirige su mirada como único consuelo tras la muerte del Hijo.

Sin embargo, José Capuz rechazará estos modelos cuando, en 1943, vuelve a ejecutar, para los marrajos, otra Virgen la Soledad. Hará una imagen



Ascensión. Evangelio de Rábula.



Pieta e i Santi, Guido Reni. Bolonia.

totalmente distinta a la desaparecida, pese a la insistencia con que se le solicitó que repitiese la realizada en 1925, descartándose, pues, que las diferencias observadas pudiesen deberse a algún tipo de indicación apuntada por los comitentes. El escultor recibió el encargo explícito de copiarse a sí mismo, como demuestra la carta que le envía Juan Muñoz Delgado, el 22 de abril de 1942, en la que textualmente dice: *“La Soledad la deseáramos igual a la Anterior debe V. copiarse a sí mismo para que resulte tan bonita y emocionante como la otra...”*⁽⁷⁾ Pero además, por si el artista había olvidado como era la antigua, se le remitió una fotografía para recordársela. Algo que también conocemos por el estudio de la correspondencia mantenida entre José Capuz y Juan Muñoz. Así, en 1941 se le escribía lo siguiente: *“Don José Ramos llevará un retrato de la antigua a la que deseáramos se pareciese la nueva lo más posible”*⁽⁸⁾. A pesar de todas estas recomendaciones, Capuz tomó la decisión personal de plantear la nueva imagen de la Virgen de la Soledad de una manera muy distinta, que en nada recordaba a la desaparecida unos años antes. Pudieron ser varias las razones que le llevaron a tomar esa iniciativa.

Obviamente, es lógico pensar que un escultor de su talla no estaría dispuesto a hacer una copia, aunque fuese de un original suyo. Su maestría le permitía resolver el

asunto sin tener que recurrir al modelo creado en la década de 1920. Pero sin olvidar que esta cuestión debió de pesar en el ánimo del artista, no parece motivo suficiente para justificar, por sí sola, el resultado final de la obra. Basta, sencillamente, con echar una mirada a las otras Vírgenes que hizo para la Cofradía Marraja, para entrever la capacidad que el escultor tiene de adaptarse y recrear versiones muy diferentes de la Madre de Dios abatida por el sufrimiento, sin necesidad de alejarse de los postulados de la escultura pasionaria tradicional. Además de las imágenes ya comentadas, Capuz también realizó en 1931 una Dolorosa para la procesión de la madrugada, adoptando la retórica propia de esta iconografía. Ciñéndose, una vez más, a los modelos clásicos, nos presenta una Virgen con las manos entrelazadas y alzadas hasta casi juntarlas con el rostro lleno de sentimiento, creando una solución de continuidad, entre el rostro y las manos, hacia donde va a dirigir toda la atención del espectador. Pero si comparamos esta imagen con la Soledad que hizo en 1925, observamos que en nada se parecen, a pesar de haber utilizado los mismos recursos para su resolución. Se demuestra así que las dos versiones tan distintas de la Soledad realizadas para la Cofradía Marraja, obedecieron, sin ningún tipo de duda, a otras razones. Parece, pues, demasiado simple, después de todo lo comentado,



Soledad. José Capuz, 1926.



Soledad. José Capuz, 1943.

aceptar que las diferencias existentes entre estas dos Vírgenes de la Soledad, se debieron exclusivamente a la profesionalidad del artista, como se ha venido argumentando⁽⁹⁾.

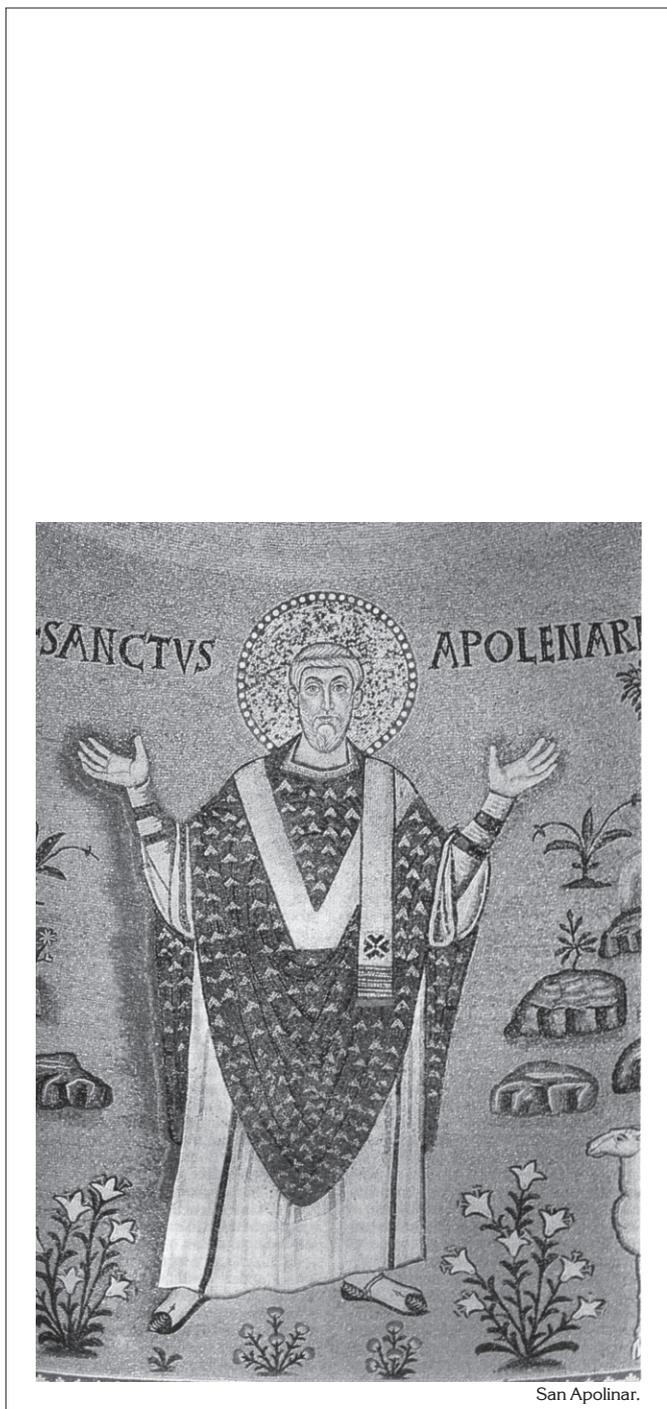
Después de casi veinte años trabajando para la Cofradía Marraja, cuando en 1942 Capuz recibió el encargo de hacer la nueva Virgen de la Soledad⁽¹⁰⁾, conocía perfectamente la puesta en escena de la procesiones cartageneras y, por tanto, pudo valorar la posibilidad de resolver algunos problemas planteados por la antigua: una imagen cerrada y, quizás, poco apta para lucir en un trono típicamente cartagenero. La nueva, con sus manos abiertas, tenía mucho más dinamismo y encajaba mejor en el concepto de una imagen procesional que ha de ser visualizada desde distintos ángulos.

En España, desde el siglo XVII, se había creado toda una tradición de Vírgenes dolientes que recorren sus calles durante la Semana Santa, recreándose el tema desde la plenitud del barroco castellano, con las Vírgenes hechas por Gregorio Fernández, llenas de dramatismo, al de Andalucía, donde joyas y encajes contribuyen a la estética de unas Vírgenes de mirada baja, que forman parte ya del patrimonio visual de los españoles. Y más cercana, para todos nosotros, está la concepción que Salzillo tiene

del dolor mariano, con sus Vírgenes de mirada clavada en el cielo y manos abiertas, creando toda una tipología de Dolorosa levantina⁽¹¹⁾, idea que tuvo presente Mariano Benlliure cuando, sin repetirla, hubo de rehacer, para los californios, la antigua imagen de la Virgen del Primer Dolor. Soluciones distintas que, sin embargo, no sirven para explicar la imagen de la nueva Soledad.

Capuz crea una Virgen de serena belleza, con un rostro en el que el *pathos* se ha contenido, alejándolo de las soluciones barrocas, y cuya mirada, tendida hacia el infinito, nos lleva a intuir la existencia del más allá. Las facciones de severas proporciones clásicas, en donde es posible rastrear el poso que los años de formación italiana dejaron en el escultor, nos recuerdan a las diosas de la Antigüedad⁽¹²⁾. Sus brazos se alzan con las palmas vueltas al cielo en un gesto universal de adoración, el mismo que de manera cotidiana repite el sacerdote durante la consagración, el que, a través de todos los tiempos, las religiones han sacralizado para implorar a sus dioses. Capuz, lejos de la tradición, presenta a la Soledad como una Virgen Orante. Una iconografía mariana cuyo significado profundo, siguiendo la interpretación de Louis Réau, no es otro que de la Madre de Cristo o el alma en oración⁽¹³⁾.

El orante encarnaba, en el mundo pagano, la



personificación de conceptos filosóficos como la 'filantropía' o la 'piedad'⁽¹⁴⁾; y en esta actitud, a veces, se retrataban los nobles y los miembros de la familia imperial. Esta iconografía pasará al mundo cristiano a partir del siglo III, ligada a un contexto funerario, apareciendo entonces en las pinturas murales de algunas catacumbas romanas, como la de Priscila, en cuya cámara de la 'Velatio' se ha conservado una magnífica representación de una mujer vestida de púrpura en actitud orante. Estas figuras se asociaban, en ocasiones, a escenas del antiguo testamento que hacen referencia a como Dios salva a sus fieles en momentos difíciles, tales como: 'Noe y el arca', 'Daniel en el foso de los leones', 'Los tres hebreos en el horno de Babilonia' y 'Susana y los viejos'. Temas

que, en conjunto, configuran las invocaciones del oficio de difuntos, tal como se conoce desde la Alta Edad Media⁽¹⁵⁾:

*"Libera animam servi tui, sicut liberasti Noe de diluvio....,
como libraste a Daniel del pozo de los leones,
como libraste a los tres niños del fuego del horno y de las manos del rey inocuo,
como libraste a Susana de la falsa acusación"* ⁽¹⁶⁾.

Se crea así una correspondencia total entre la representación iconográfica y el texto de la plegaria, que explica porqué estos temas los podemos encontrar en algunos sarcófagos paleocristianos, donde también será habitual la presencia de figuras orantes aisladas, en referencia al buen cristiano que ya ha hallado la salvación⁽¹⁷⁾, y que, con el tiempo, servirán para retratar a los difuntos.

La iconografía de la Virgen Orante tuvo un mayor desarrollo en Oriente que en Occidente, siendo en Bizancio, en el siglo V, durante el reinado del emperador León I, donde aparece en el icono de la Virgen en Majestad, llamado de la *Panagia Blacherniotissa*, realizado para la iglesia construida junto al convento de Blaquernas, que albergaba reliquias marianas. Aunque es en el siglo IX cuando definitivamente se configura la iconografía bizantina de la Virgen Orante⁽¹⁸⁾, que representa a la Virgen de pie, con los brazos extendidos y un tondo sobre el pecho con la imagen de Cristo, haciendo referencia a María como Madre de Dios. Modelo que no penetrará en Occidente, salvo en la República de Venecia, donde aparece en un relieve de mármol, obra del siglo XIII, en la iglesia de *Santa María Mater Domini*⁽¹⁹⁾.

La figura del orante se asocia en el arte cristiano, además de con el contexto funerario, a la idea de la Resurrección de Cristo. Así, en los mosaicos del ábside de la iglesia de *San Apolinar en Classe*, ejemplo del arte bizantino en la península italiana, realizados hacia el año 549, San Apolinar aparece representado en oración ante una metáfora de la Trasfiguración del Salvador, prefiguración de la Resurrección. Y también la podemos encontrar en las ilustraciones del Evangelionario de Rábbula, iluminado en el año 586, donde se representa a la Virgen, entre los apóstoles, en actitud orante en el momento de la Ascensión de Cristo, símbolo de una Segunda Resurrección o una Resurrección Diferida. Imagen interpretada como la personificación de la Iglesia que deja Cristo en este mundo, cuando asciende a los cielos⁽²⁰⁾. Vemos, pues, como en la tradición iconográfica cristiana se asocia la figura del orante a la idea trascendente de la salvación de las almas, redimidas por la muerte y resurrección de Cristo, concepto que Capuz, tras su larga estancia en Italia y su paso por el taller del padre Félix Granda⁽²¹⁾, conocía y pudo aplicar a la hora de concebir



Soledad. *Santo Amor de San Juan*. José Capuz, 1952.

una nueva Soledad para la Cofradía Marraja.

A pesar de haberse conservado la correspondencia entre el escultor y la cofradía en la época en la que se efectuó el encargo, no aparecen en ella referencias que puedan ayudarnos a entender las razones últimas que llevaron a Capuz a realizar una Soledad con una concepción tan novedosa y tan diferente a la solicitada, por lo que solamente va a ser posible moverse dentro del terreno de las hipótesis.

Capuz, cuando comienza a trabajar en esta imagen, es consciente de que la procesión de Viernes Santo de Cartagena, de alguna manera, es su procesión, dado que, con los nuevos encargos que se le están haciendo, se va a completar, casi en su totalidad, con obras suyas⁽²²⁾. Pero además, no podemos dejar de lado que el escultor acaba de vivir el terrible trauma de la guerra, en la que ha sufrido

enormemente, como refiere en sus escritos⁽²³⁾. Esta experiencia pudo llevarle a reflexionar sobre el sentido de la muerte, lo cual se reflejaría en su obra. Dos razones que, quizás, le hicieron plantearse un cortejo procesional cargado de una profunda simbología.

La Soledad, cerrando la procesión del Santo Entierro, será pues la conclusión de un discurso narrativo iniciado muchos años antes, y que ahora va a adquirir todo su sentido. Una Virgen en oración sigue el catafalco sobre el que se ha depositado el cuerpo sin vida de Cristo. Pero no es una Virgen abatida por el dolor, sino que Capuz la ha dotado de una gran serenidad, expectante ante lo que ha de acontecer, pues Ella es conocedora, desde el primer instante, de la cercana Resurrección. Idea que el escultor representa tocando la cabeza de la imagen con un velo dorado, color de la revelación; recurso que volverá a utilizar, años más tarde, en la imagen de la Virgen del

grupo de *El Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen*, y que también usa en el Resucitado que hace para Málaga en 1947, donde Cristo se alza triunfante a través de un gran pliegue dorado, aludiendo al instante sobrenatural⁽²⁴⁾. Para disipar cualquier duda respecto a que el velo dorado de la Virgen no sea más que un mero recurso decorativo ligado a la estética del *Art Decó*, el artista, consciente de que la Soledad es una imagen de vestir, dona una mantilla de encajes dorados, dando a entender que el color del velo es fundamental para poder comprender todo su significado. Así, siguiendo la interpretación clásica de las Vírgenes Orantes, la procesión del Viernes Santo se cierra con una imagen de la Virgen en oración, vigilante pues Dios está a punto de manifestarse. María está representada aquí como la Madre de Dios.

Pero si analizamos el final del cortejo marrajo, tal como era en los años cuarenta, podemos hacer otras lecturas. El trono del Santo Sepulcro, toda una alegoría del triunfo de la vida sobre la muerte⁽²⁵⁾, es seguido por la imagen de San Juan Evangelista, que con su dedo ya no señala, como en la madrugada, el camino de la Vía Dolorosa sino que nos marca el camino de la nueva fe que acaba de nacer y de la cual María, representada en actitud orante, como si fuese una sacerdotisa, es la primera seguidora. Concepto que podemos entender mucho mejor observando un cuadro de Guido Reni, conservado en la pinacoteca de Bolonia, donde María, representada como una sacerdotisa, ofrece al Padre el cuerpo inerte del Hijo muerto, oficiando el oficio de difuntos, asistida por los ángeles. Imagen en la que se hace hincapié no en la aflicción de María sino en el sacerdocio de la Virgen: *Virgo sacerdes*⁽²⁶⁾. Idea, esencialmente sacramental, muy ligada al arte de la Contrarreforma.

Al analizar de forma conjunta los tres últimos pasos de la procesión, estamos, en nuestra mente, configurando el tema iconográfico de *La lamentación sobre Cristo muerto*. Una iconografía que Capuz realizará, en 1952 para los marrajos, cuando talla el grupo de *El Santo Amor de San Juan*, planteando: toda '*...una reflexión sobre la muerte y la esperanza en la resurrección*'⁽²⁷⁾. Interpretación que creemos igualmente válida si entendemos que Capuz concibió la nueva Virgen de la Soledad en relación con el Cristo Yacente, sirviéndose de San Juan para crear el nexo de unión entre ambos pasos, que quedaban alejados dentro del orden de la procesión. De esta manera, cuando realizó el nuevo grupo para los sanjuanistas, no hacía sino ratificarse en el contenido simbólico que ya le había conferido a la procesión del Santo Entierro, casi diez años antes, al plantear una Soledad tan diferente del canon establecido.

La nueva Virgen de la Soledad a pesar de que se alejaba totalmente de la iconografía tradicional y no se parecía a la desaparecida en 1936, y a diferencia de lo que ocurrió

con otras obras de Capuz con una concepción también novedosa, como los grupos de *El Descendimiento* y el de *El Santo Amor de San Juan*, que tardaron en ser comprendidos y aceptados, gustó desde el primer momento. Y así, tras la Semana Santa de 1943, Juan Muñoz Delgado se refería a la nueva obra de Capuz en estos términos: '*...La Soledad es de una delicadeza que emociona...*'⁽²⁸⁾

ÁNGEL JULIO HUERTAS AMORÓS

Notas

- (1) Hernández Albaladejo, E. *Antología plástica del Dolor: La Virgen Dolorosa*, en *El dulce peso de la Dolorosa*, Cartagena, 2002. pp 21-22
- (2) Ortiz Martínez, D. *Imaginería de la Virgen en la Cofradía Marraja*, en *Coronación*, Cartagena, 1996. p 75
- (3) Montojo Montojo, V., *Maestre de San Juan Pelegrín, F. La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los siglos XVII y XVIII*. Cartagena, 1999. pp 21-29
- (4) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz, Cartagena, 19 de abril de 1941
- (5) Juan González Moreno (1908-1996). *Exposición antológica*. Murcia, 1999
- (6) López, J.F. *Fondo y forma en la obra última del escultor José Capuz. ECOS DEL NAZARENO 2002*. pp 17-21
- (7) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz, Cartagena, 22 de abril de 1942
- (8) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz, Cartagena, 12 de diciembre de 1941
- (9) Hernández Albaladejo, E. *José Capuz: un escultor para la cofradía marraja*, Cartagena, 1999, p 73
- (10) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz, Cartagena, 22 de abril de 1942
- (11) Hernández Albaladejo, E. *Antología plástica del dolor...*, *Op. cit.*, p 30
- (12) Dicenta de Vera, F. *El escultor José Capuz Mamano*, Valencia, 1957, p 25
- (13) Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, Vol. 2, p 77
- (14) Grabàr, A. *El primer arte cristiano (200-395)*. *El Universo de las formas*, Madrid, 1967, pp 59-144
- (15) Grabàr, A. *El primer arte cristiano...*, *Op. cit.*, pp 59-144
- (16) Beckwith, J. *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, p 25
- (17) Grabàr, A. *El primer arte cristiano...*, *Op. cit.*, pp 59-144
- (18) Beckwith, J. *Arte paleocristiano y bizantino...*, *Op. cit.*, p 100
- (19) Réau, L. *Iconografía del arte cristiano...*, *Op. cit.*, p 78
- (20) Réau, L. *Iconografía del arte cristiano...*, *Op. cit.*, p 609
- (21) López, J.F. *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y Símbolo*, Cartagena, 2000, pp 44-46
- (22) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz. Cartagena, 22 de abril de 1942
- (23) Carta de José Capuz a Juan Muñoz Delgado. Madrid, 25 de marzo de 1941
- (24) Gómez Jiménez, P.J. *La obra de Capuz en Málaga: "El Resucitado de San Julián"*. *ECOS DEL NAZARENO*. 2000, pp 10-14
- (25) López, J.F. *El Santo Sepulcro de Cartagena...*, *Op. cit.*
- (26) Réau, L. *Iconografía del arte cristiano...*, *Op. cit.*, pp 538-540
- (27) López, J.F. *Forma y fondo en la obra última del escultor José Capuz. ECOS DEL NAZARENO 2002*. p18.
- (28) Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz. Cartagena, 16 de abril de 1943

OTRAS HISTORIAS, OTRAS TEORÍAS: LOS APELATIVOS DE "MARRAJOS" Y "CALIFORNIOS"

Hay aspectos de nuestra Semana Santa sobre los que el tiempo ha ido dejando caer lentamente una pátina de tradición y antigüedad que, en muchas ocasiones, ha conseguido dar certeza a lo que en un principio fueron meras especulaciones sin base histórica. En otro caso, las leyendas, la tradición popular, han ido tomando cuerpo sin que se llegue a cuestionar el origen de muchas de estas aseveraciones. Entre estas cuestiones de origen oscuro y hoy día consideradas como verdades de fe podemos referirnos a los apelativos de las cofradías cartageneras, los marrajos y los californios.

Los apelativos, los mote con que las familias o los gremios se asociaban desde antiguo conforman una parte importante de nuestra Historia, desafortunadamente cada vez en mayor desuso. En Cartagena, tan "bordescos" nosotros, es de suponer que los mote que nuestros antepasados se pusieron los unos a los otros deberían ser dignos de estudio, algo que desgraciadamente hoy día resulta difícil por la falta de documentación sobre esta materia. El Diccionario de la Real Academia Española define mote como el "sobrenombre que se da a una persona por una cualidad o condición suya"⁽¹⁾. Podemos imaginar que dicha cualidad o condición no debiera necesariamente ser positiva, sino más bien al contrario. Muchos de estos mote no serían necesariamente "cariñosos", sino que serían usados con la picardía necesaria para zaherir al vecino.

La Cofradía de "los marrajos".

El término Marrajo no es un calificativo que pudiéramos adjetivar de agradable. En los siglos de capa y espada (en los que tuvo su origen la hermandad morada) su uso estaba reservado a los "bravos" en su acepción ahora en desuso de "valentones", a los pillos o pendencieros. Era poco menos que un insulto entre nuestros antepasados, algo que podemos leer, sin ir más lejos, en la obra de nuestro paisano, el académico 'marrajo' Pérez Reverte, experto en el habla de los pillos del Siglo de Oro sobre cuyo lenguaje articuló su discurso de ingreso en la Real Academia Española⁽²⁾.

Es evidentemente cierto que marrajo, además de "Cauto, astuto, difícil de engañar y que encubre dañada intención" (segunda acepción del Diccionario de la RAE) es también un escualo, un tiburón (como curiosidad, de nombre científico "Isurus oxyrinchus"), y tampoco parece éste un apelativo que se pueda recibir de buen agrado.

Igualmente es fácil deducir que el uso del mismo epíteto para definir ambas acepciones tendría una obvia conexión.

El marrajo es un escualo de dimensiones pequeñas si las comparamos con otros miembros de su familia, pero importantes en la comparación con el resto de especies pescadas en nuestras costas. No parece cuestionable que nuestros antepasados, los pescadores que hubieron de ser los primeros devotos del Nazareno, destinaran el fruto de las ventas de sus marrajos a las arcas de la Cofradía. Debió ser éste un detalle llamativo, y con toda seguridad les hizo recibir el apelativo, no exento de ciertas dosis borbos o despectivas, de "los marrajos", lo que supongo que a estos marineros les haría bastante poca gracia. Cosa diferente además era ser conocidos como la "Cofradía de los marrajos" a llamar directamente "marrajo" a cualquiera de sus miembros. El tiempo, que ha ido descargando de contenido las palabras y porqué no, un poco de quijotismo, han hecho el resto, y hoy somos nosotros los que nos autonombramos marrajos, y con todo orgullo.

Como no hay nada mejor que la rivalidad para agudizar el ingenio, la llegada de otra Cofradía a nuestras procesiones serviría para que este calificativo fuera repetido una y mil veces de los de Santa María a los de Santo Domingo, que no se quedarían cortos –seguro– en su réplica.

La Cofradía de "los californios".

Cruzando la Calle del Aire, dice la "tradición popular" que engrosaron la Cofradía del Prendimiento al poco de su fundación unos marinos enriquecidos venidos de la americana California, aunque la propia página web de esta Cofradía⁽³⁾ ya cuestiona el momento en que esto se produjo, posponiéndolo a mediados del XIX. Y es que no ha habido forma de encontrar constancia real de la presencia de estos marinos.

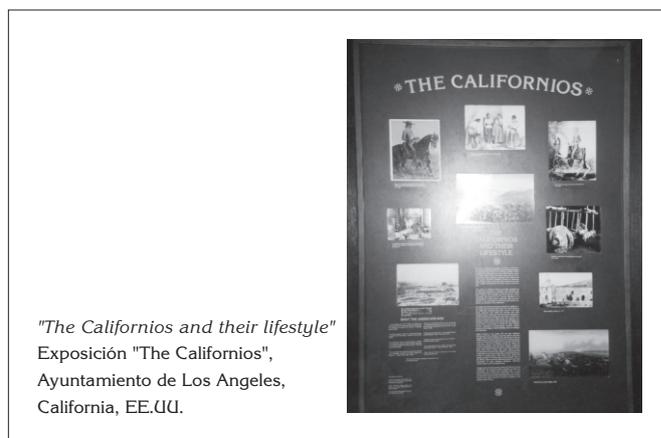
California a mediados del XVIII era una zona inhóspita habitada por rancheros, misioneros y mineros. En 1769 se establece en esta tierra (entonces parte de la Corona de España) la primera misión franciscana. En ella, los mestizos, mezcla de mexicano, indio y español, eran llamados californios. No era todavía en esos primeros momentos California una referencia importante entre el pueblo llano, ni mucho menos conocida, cuando el XLV Virrey de Nueva España, el Marqués de Croix realizaba las primeras incursiones antes de retornar a España, más

concretamente a Valencia, en 1771. El único marino destacado entre las tropas de Croix era Bernardo Gálvez, quien pese a que el apellido nos resulte familiar, era natural de Málaga y a su retorno a nuestro país tuvo destinos únicamente en Sevilla y Avila, antes de retornar a América para convertirse en héroe de guerra. No era aún momento de enriquecerse en esa tierra, y menos de que un marinero anónimo diera nombre, aunque fuera como apelativo, a una adinerada cofradía. Curiosamente la oportunidad de adquirir riqueza en esa época y ese virreinato se limitaba a la lotería de la Nueva España, que el referido Virrey creara en 1769. Por cierto las tropas de las que disponía Croix en su paso por América eran las del Regimiento de Zamora.

Si saltamos a la segunda fecha que la hermandad encarnada aporta sobre su calificativo de “californios”, la segunda mitad del siglo XIX, cuando México cede California a los Estados Unidos, y se descubren sus minas de oro, plata y mercurio, debemos tener en cuenta que desde 1821 España no ostentaba la soberanía en California, quedando la misma bajo dominio mexicano hasta 1848 en que pasa a ser parte de la Unión y que se acepta como punto en que se descubre la riqueza de las minas de esta tierra. Por tanto serían ya los norteamericanos los que obtendrían los beneficios de éstas y, en todo caso, sería difícil que cualquier español (mucho menos un marino) permaneciera tantos años después de finalizar el dominio de la Corona española en esas tierras y además fuera alguien enriquecido que llegara a Cartagena sin que se conserven referencias de su biografía en fechas relativamente recientes.

Lo que sí resulta incuestionable es el origen acomodado de los del Prendimiento. Apenas unos años después de su fundación ya han completado todo su patrimonio escultórico ni más ni menos que de la mano del más reputado imaginero de la época, Francisco Salzillo, consiguiendo en trece años contar con su capilla propia y en tres lustros la totalidad de sus imágenes.

Creo que deberíamos centrarnos en los orígenes del nombre que se dio a esa tierra americana, California. Un conocidísimo (en su época) libro del XVI, “Las Sergas de Esplandián”⁽⁴⁾, epílogo o continuación del “Amadís de Gaula” (es considerado el quinto libro del mismo) habla de una isla mítica llamada California: “*Sabed que a la diestra mano de las Indias hubo una isla llamada California...la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún hombre entre ellas hubiese, que casi como las Amazonas era su manera de vivir. Estas era de valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones y de grandes fuerzas, la ínsula en sí la más muerte de rocas y bravas peñas que en el mundo se hallaba; sus armas eran todas de oro..., que en toda la isla no había otro metal alguno*”. Desde 1539 al retorno de un viaje de Francisco de Ulloa se conoce así a esta región en el oeste norteamericano descubierta pocos años antes por Hernán Cortés.



"The Californios and their lifestyle"
Exposición "The Californios",
Ayuntamiento de Los Angeles,
California, EE.UU.

Californio pues era un sinónimo de riqueza, y no parece descabellado que ante el alarde de fastuosidad (en su propio vocabulario)⁽⁵⁾ de los del Prendimiento, los cartageneros del XIX se refirieran a ellos como los “californios”, no sin que ello llevara una cierta dosis de venganza de las clases más populares o “los marrajos” contra los ricos recién incorporados a la Semana Santa, aunque no vinieran de California. Podemos incluso encontrar un parangón en un enfrentamiento similar – motes incluidos- que se da en el fútbol argentino. En Buenos Aires hay por encima de todo dos, el Boca Juniors, de la Boca, un barrio pobre y el River Plate. A los primeros los llaman “los bosteros”, haciendo mención al olor a ganado del populacho, a los segundos despectivamente “los millonarios”, habiendo pasado estos motes de un origen insultante a haber sido adoptados con orgullo por unos y otros.

Por tanto, muy probablemente las primeras batallas dialécticas entre ‘calis’ y ‘marras’ tuvieron como protagonista no la defensa del propio calificativo, sino el uso peyorativo del mismo. “Eres un marrajo”, “tú un californio”,... serían las lindezas de los niños que de mayores probablemente fueron los que asistieron, ya con las sienas plateadas al nacimiento de las Agrupaciones que aportarían muchos más apelativos que serían, eso sí, motivo de otra historia.

AGUSTÍN ALCARAZ PERAGÓN

Notas y Bibliografía:

- (1) Diccionario de la Real Academia Española. Edición 2002.
- (2) Pérez Reverte, Arturo. “El Habla de un bravo del siglo XVII”. Intervención pronunciada el 12 de junio de 2003 con motivo de su ingreso en la Real Academia Española.
- (3) www.cofradiacalifornia.org
- (4) Garcí Ordóñez de Montalvo. “Las Sergas de Esplandián”. Sevilla 1510.
- (5) www.cofradiacalifornia.org



FOTÓGRAFOS DE SEMANA SANTA I: JOSÉ CASAÚ



Tercio de Granaderos. Casaú, tarjeta postal. ACNPJN.

Iniciamos en este número de la revista *Ecós del Nazareno* una serie de artículos sobre uno de los aspectos de nuestra Semana Santa más relevantes y al que, sin embargo, se le ha prestado poca o nula atención desde la historiografía. En un hecho de carácter efímero, como son las procesiones de Semana Santa, la fotografía adquiere un valor fundamental como testimonio insustituible de lo que se fue con el tiempo, de lo que en el mismo momento de suceder ya se convierte en historia y nunca va a volver, por más que se diga que las procesiones son siempre iguales. Basta una mirada a los archivos fotográficos para comprobar lo mucho que han cambiado las procesiones pero, aunque hubiesen sido siempre iguales, cada momento es irreplicable en sí mismo y en su circunstancia, con sus gentes, con su marco urbano, con su misma luz⁽¹⁾. El mismo momento incluso es percibido de distinta manera por cada persona y si tomamos la obra de varios fotógrafos sobre un mismo asunto necesariamente tendremos tantas percepciones distintas como objetivos de cámara. Un fotógrafo, una mirada, mil diferentes maneras de mirar una misma cosa. Lo verdaderamente interesante es comprobar cómo la mirada personal de un fotógrafo puede modificar la percepción que todo un colectivo tiene sobre una determinada procesión, una imagen o sobre la Semana Santa en general. La imagen fotográfica de la procesión

de Semana Santa es tanto más determinante cuando se origina en un momento en que ambos fenómenos, las procesiones cartageneras y la fotografía, están definiendo sus cánones estéticos, en la segunda mitad del siglo XIX. Sería precisamente cuando la Semana Santa de Cartagena adquiere un carácter de fiesta urbana y reclamo turístico, en las primeras décadas del siglo XX, cuando va a desarrollar su actividad fotográfica José Casaú, quien llegaría a codificar determinadas maneras de mirar estas singulares procesiones⁽²⁾.

A principios del pasado siglo la fotografía se había consolidado como una actividad económica de primer orden, debido principalmente a la gran demanda de retratos, lo que llevaría a la proliferación de galerías y estudios fotográficos. Pero no sólo del retrato vive el fotógrafo. Casi desde los inicios de esta disciplina se van a ir abriendo claramente los diversos caminos por los que posteriormente desarrollaría distintas especializaciones: fotografía documental, divertimento estético, publicidad... Junto al retrato, otro de los campos de atención preferente de la fotografía de los primeros años del siglo XX sería la tarjeta postal que atendería a una creciente demanda por parte de los coleccionistas. Surgidas en Alemania en 1865 y adoptadas en España en 1873, las tarjetas postales alcanzarían su edad de oro a partir de 1900, cuando la

ARTICULOS FOTOGRAFICOS **KODAK** Y LOS PRODUCTOS DE LABORATORIO

KODAK

Los Vende MAYOR Nº 13 Cartagena

CASAÚ

MINUTOS SURTIENDO EN CADA UNIDAD DE LA SECCION DE

BICICLETAS - GRAMOFONOS - DISCOS - TINTAS

DE LA CELEBRE MARCA

DE LAS MEJORES MARCAS

PLUMAS "Waterman"

Y Accesorios

ESCRIBANIAS Y DEMAS ARTICULOS PARA ESCRITORIO

CON PLUMILLA DE ORO A 995 Pts.

DE LA CELEBRE MARCA

DE LAS MEJORES MARCAS

DESDE 27 A 495 Pts.

Publicidad del Establecimiento Casau, 1928. ACNPJN.

heliotipia, fotolitografía y fototipia permitieron el abaratamiento de los costes de producción y fomentaron el coleccionismo de postales como una afición al alcance de todos. La producción de tarjetas postales se convirtió en una industria altamente rentable que sólo en Francia empleaba en 1910 a unos treinta y tres mil obreros⁽³⁾. En Cartagena, el francés Bernardo Lassere editó y comercializó vistas de la ciudad, algunas panorámicas, coloreadas y con retoques de añadidos pictóricos, como la vista del *Panorama del Puerto de Cartagena con las escuadras extranjeras durante la permanencia de S.M. Alfonso XIII en el año 1903*, perteneciente al repertorio de la casa *Purger & Co, München, Photochromiekarte*⁽⁴⁾. La edición de postales sería continuada por su viuda a partir de 1906, y con la firma de Colección Vda de B. Lassère, encontramos un centenar de postales que recogen el pulso urbano de la Cartagena de los primeros años del siglo XX, los pabellones modernistas de la Feria del muelle o estampas semirurales de enclaves tan célebres y hoy desaparecidos como el Palmeral del barrio de la Concepción.

Fue precisamente el auge de la tarjeta postal lo que impulsó a un joven emprendedor a convertirse en el fotógrafo por excelencia de Cartagena. José Casau Abellán, nacido en el barrio lorquino de San Cristóbal,

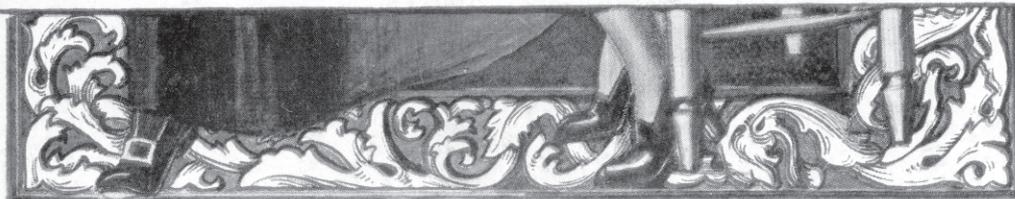
llegó a Cartagena a los pocos meses de su nacimiento, acompañando la búsqueda de mejores oportunidades económicas para su familia. Después de una infancia humilde y con mínimos estudios, ejerció de carpintero, repartidor de carbón, buhonero, pastelero, y mil empleos más antes de ejercer el que le dio máxima popularidad⁽⁵⁾. Su acercamiento a la fotografía se produjo por la necesidad de mejora económica al observar la gran demanda de tarjetas postales y pensar en venderlas a domicilio. Hacia 1909 empieza a vender postales con una caja colgada al cuello, pasando posteriormente a editar sus propias fotografías. En 1911 monta su primera tienda y estudio en la calle Osuna, actual Cañón, y posteriormente se traslada definitivamente a la calle Mayor 13. A pesar de realizar un gran número de trabajos de estudio, lo que marcaría la diferencia con el resto de fotógrafos locales contemporáneos sería su ingente labor de documentación de los múltiples aspectos de la realidad cartagenera de la época: la vida social, los actos oficiales, acontecimientos, vistas urbanas, obras de arte, monumentos y, sobre todo, los cartageneros a pie de calle. Casau es un gran componedor de cuadros llenos de vida. Especial relevancia adquiere su reportaje de más de 10.000 placas en las que recoge a otros tantos cartageneros paseando por las calles de la Cartagena de los años veinte. El resultado de su trabajo de calle es que



Cartagena

y sus
Procesiones

EDITOR CASAU-CARTAGENA. *J. Ortúño*



Portada del libro *Cartagena y sus Procesiones*, editado por Casau en 1928. ACNPJN.



Tercio de Soldados Romanos. Casáú, h. 1940. ACNPJN.

hoy podemos todavía tomar el pulso a aquella ciudad vitalista, ponerle vida en la imaginación a los pocos escenarios físicos que la especulación, la guerra y la desidia han permitido que lleguen hasta nosotros.

Casaú fue un gran comerciante y realizó y rentabilizó extensos reportajes de cuantos eventos se producían en la ciudad. Es continua su aparición publicitaria en la prensa de la época, anunciando su establecimiento mediante agresivas campañas y ofertando reportajes como el de la Coronación de la Virgen de la Caridad: *“Casaú vende en su establecimiento, Mayor, núm. 13, magníficas colecciones postales de la Coronación de la Virgen de la Caridad, Patrona de Cartagena. Los cartageneros ausentes que quieran tener del grandioso acto un recuerdo tan interesante como bello, no tienen más que dirigir sus pedidos directamente, y serán servidos a vuelta de correo siempre y cuando expresen el número de postales que quieren y acompañen su importe junto con el valor del franqueo.*

Precio de cada postal 40 céntimos.

Medallas de todas clases”⁽⁶⁾.

Incluso ofertas y rebajas por liquidación:

“Gran realización por reforma del local de todos los artículos a precios baratísimos. Fotografías de la Virgen

de la Caridad, tamaño 44 por 30, antes a 2 pesetas, se liquidan a 1 peseta,...”⁽⁷⁾

Acontecimientos como la inauguración del monumento a los Héroes de Cavite serían también recogidos en sus correspondientes álbumes, carpetillas de acordeón y demás formatos, y convenientemente comercializados.

José Casaú, en sus ediciones de tarjetas postales recoge las nuevas realizaciones de la Cartagena del alcalde Alfonso Torres, el Parque del cerro de la Concepción, el paseo sobre la Muralla del Mar, la traída de aguas. Recoge también todos los acontecimientos sociales, las fiestas y bailes de carnaval, las veladas marítimas, los desfiles de tropas, las visitas reales, las procesiones de Semana Santa en su momento decisivo de transformación y nos legó todo un museo iconográfico de la escultura religiosa de Salzillo desaparecida en la contienda civil, convirtiéndose en el referente imprescindible para el conocimiento de la historia, la arquitectura, el arte y la sociedad de la Cartagena de la primera mitad del siglo XX, legado documental que, por fortuna, se encuentra actualmente, en gran parte, a disposición de todos en los archivos del Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia (CEHIFORM). José Casaú Abellán falleció en 1973, si bien



Orquesta y Trono del Nazareno en calle Jara, madrugada h. 1920. CEHIFORM.

su labor directa en la fotografía cesaría poco tiempo después de la guerra civil, cuando progresivamente va delegando la ejecución de los trabajos en colaboradores y en sus hijos Enrique y Caridad que acabarían tomando el relevo del negocio paterno. El estudio de Casaú fue también el lugar donde se formaron otros importantes nombres de la fotografía cartagenera, como Abellán o Martínez Blaya, además de convertirse su tienda en una suerte de colmado de las maravillas, donde era posible adquirir desde equipos fotográficos para aficionados, aparatos de radio Philips, reportajes de acontecimientos significados, juras de bandera, repertorios de estampas de santos versión Casaú o de fotografía erótica, hasta el más pintoresco y kitsch souvenir *typical spanish*.

Volviendo a la Semana Santa, ésta era un acontecimiento de primer orden en la vida de la ciudad y por tanto el objetivo de Casaú no tardaría en disparar sobre californios y marrajos a los que pronto convertiría en uno de sus principales recursos para la elaboración de tarjetas postales. No sólo eso, sino que el hábil comerciante vio pronto la oportunidad de ofrecerle a los cofrades una versión de bolsillo de estas tarjetas que se convertirían en obsequio distinguido para quien las entregaba y apreciado por quien las recibía. Casaú también pionero en la elaboración de las actualmente

omnipresentes e imprescindibles postales de Semana Santa que reparten las agrupaciones.

En el párrafo anterior quedaba de manifiesto las dos vertientes de la Semana Santa. Por un lado, el consumo interno como tradición secular profundamente arraigada en la población. Pero, por otro lado, con la elaboración de tarjetas postales sobre las procesiones de Cartagena se valoraba a éstas como un recurso turístico y, por tanto, económico. Es este un proceso general en toda España y que influyó no poco en el resurgir de las celebraciones pasionarias. El diario *El Liberal* de Sevilla recogía en una columna titulada "Sevilla y sus fiestas" en alusión a la Semana Santa, publicada el 29 de marzo de 1901: "*Si hace falta dinero, ahí está, por ejemplo, el comercio que no debe negar su concurso, pues la prosperidad de las fiestas de Sevilla es parte principalísima de su propia prosperidad*". Y el mismo diario el 18 de abril de 1916 decía "*FORASTERO COGE EL TREN Y VENDE A SEVILLA*", en alusión al denominado *tren botijo* que también se usaría en el caso de Cartagena.

El mismo José Casaú se encargó de editar en 1928 un libro, *Cartagena y sus procesiones*, con texto de Federico Casal, con el objeto de tener "*algo así como un modesto porfolio que pueda servir de recuerdo de*



La Piedad a su llegada a Cartagena. casaú, 1925. ACNPJN

Cartagena, en el cual, aparte de ligeros apuntes sobre la ciudad, sus procesiones y cofradías, se dan a la estampa vistas de la población, de sus calles y de sus monumentos y, sobre todo, de cuanto constituyen y forman las célebres procesiones cartageneras con sus tronos, imágenes, músicas, capirotos, nazarenos, penitentes, centuriones, granaderos y comisarios, quedando todo ello gráficamente perpetuado para los tiempos futuros como trozos de la ciudad y de sus costumbres". En dicho libro, compendio de álbum fotográfico, reseña histórica y breve guía turística, Casal y Casaú destacan el valor de la fotografía como necesario vehículo de difusión para la ciudad y sus procesiones, responden a la necesidad que creaba el incipiente turismo de llevarse un recuerdo de su estancia en Cartagena, al tiempo que se saben notarios de una realidad temporal, valorando el papel de la fotografía como documento. De hecho, en el libro se recogen muchas fotografías de imágenes religiosas, concebidas como retratos, que configuran una galería iconográfica de la imaginería desaparecida indispensable para su actual conocimiento, como sería el caso de la fotografía de la imagen de San Juan de Salzillo, realizada con una cuidada iluminación que realza los valores plásticos de la escultura.

Ese mismo recurso a la iluminación, en este caso

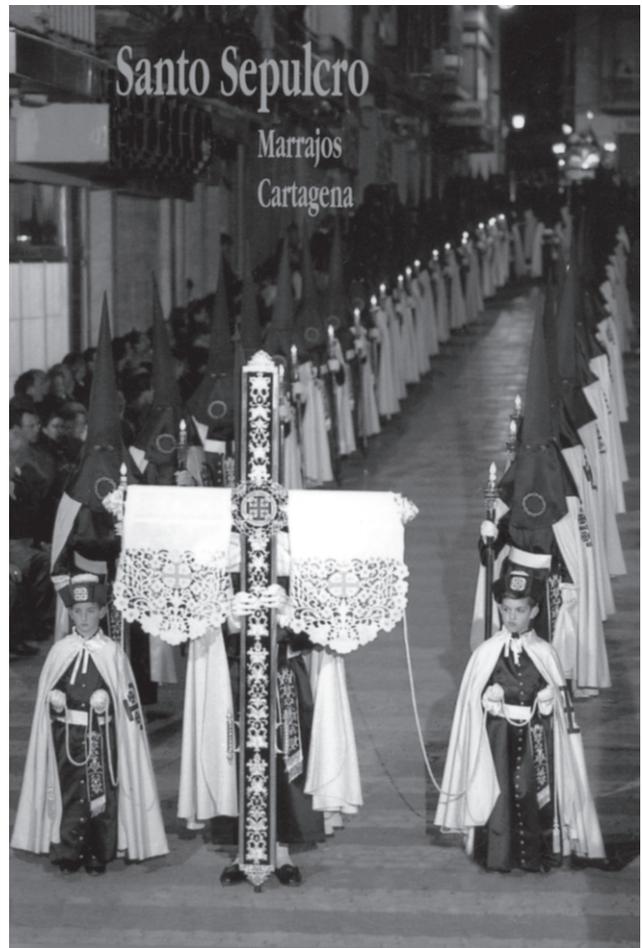
natural, aprovechada para enfatizar los rasgos expresivos de la escultura, la apreciamos en su documentación de la llegada del grupo de La Piedad a Cartagena en 1925, o en la exposición (al derecho, no como desfila actualmente en la procesión) del nuevo trono del Santo Sepulcro en el vestíbulo del Ayuntamiento en 1927.

Pero, dejando a un lado el valor de catalogación de imaginería, son los reportajes de calle los que más llaman nuestra atención hoy día. Casaú va más allá de lo que sería la exigencia normal de los cofrades de reproducir tal trono o tal imagen y se detiene en la captación de complejos cuadros en los que intervienen todos los elementos de la procesión, como en su fotografía de la orquestina y trono del Nazareno en la Madrugada de hacia 1920. Más que una procesión, en esa fotografía capta la Semana Santa. Merece la pena detenerse a observar los subgrupos del cuadro: el público que asiste formal al cortejo, la espontaneidad de los músicos..., el ambiente de una ciudad de Semana Santa.

En estos primeros años de su actividad fotográfica serían más frecuentes los casos en los que la procesión, los tronos, parecen posar para el fotógrafo. Este es un rasgo frecuente en el gusto visual de aquellas sociedades que se encuentran en los primeros estadios de su relación



La Verónica. Casaú h. 1920. ACNPJN.



Tercio del Santo Sepulcro encalle del Cañón. Moisés Ruiz, 1998.

con la cámara, como ha señalado Susan Sontag⁽⁶⁾, y este era el caso de la fotografía de Semana Santa hacia 1920. Así vemos *posar* a la Verónica, sus portapasos, comisarios, nazarenos y público adyacente, como si la procesión se hubiese detenido en ese preciso momento en el que se establece un segundo *Encuentro*, el del fotógrafo con la patrona del gremio que le muestra la verdadera imagen (*vero icono*) del Salvador.

Lo mismo ocurre con los tronos del Nazareno, con el carro bocina, con San Juan o con la Dolorosa, en interludios fotográficos en los que la procesión parece hacer un alto para la pose a la que se suman por igual hermanos de la cofradía, fervorosas promesas y hasta el clero con cruz alzada.

Sólo el fotógrafo parece capaz de contener la marcha de los judíos en plena calle Mayor, ante la mirada expectante del público y las fuerzas del orden. Y con este tipo de tomas Casaú aporta una nueva mirada de las procesiones de Cartagena, una visión que es de naturaleza fotográfica. En efecto, la cámara hace visible aspectos formales vedados para el público. Sólo al fotógrafo se le permite colocarse dentro de la procesión, entre las filas de penitentes, destacando las perspectivas penitenciales características de Cartagena. A partir de este momento,

muchas de las novedades de las distintas agrupaciones se harán pensando en el *efecto* en la calle y en la fotografía. Y este aspecto quizá sea el más relevante en cuanto a la producción pasionaria de Casaú: en la época en que se está asistiendo a la definitiva configuración estética de las procesiones cartageneras Casaú no se limita a fotografiarlas sino que con sus fotografías se convierte en un elemento más, y no el de menor trascendencia, modelador de esa nueva concepción de los cortejos pasionarios de Cartagena. Con frecuencia se tiende a considerar algo bello en cuanto a su capacidad fotogénica. La fotografía se convertirá en la certificación objetiva y perenne de ese *gran efecto* que los cofrades persiguen. De esta forma, entre fotógrafos y procesiones se establecerá una definitiva interacción que concede una vez más todo su valor a la frase pronunciada por Unamuno en referencia a los cartageneros: "*Pobres niños levantinos, os ahoga la estética*"

Casaú inaugura la pose de la perspectiva del tercio completo con banda y trono en la calle del Cañón, una calle que, desde entonces, y merced a la plataforma colocada para uso fotográfico, se ha convertido en el equivalente a los salones fotográficos para retratos de estudio, contando con la medida para que quepa toda una agrupación, permitiendo realzar la perspectiva, el



Tercio de San Juan, Viernes Santo madrugada, h. 1945. ACNPJN.

orden, la simetría y la grandiosidad de los tronos de estilo cartagenero.

No dudará el fotógrafo en buscar las localizaciones más interesantes para lograr las tomas más reveladoras del carácter único de las procesiones de Cartagena, ya sea a pie de calle o desde posiciones elevadas desde donde poder ofrecer una visión más de conjunto del reguero procesional.

Progresivamente, conforme va aumentando el orden y el ritmo acompasado de los tercios de penitentes, las perspectivas de éstos, ya sea desde el interior de los mismos, en visiones imposibles salvo para el fotógrafo, como desde el exterior, de frente y de espaldas, van a ir adquiriendo cada vez mayor importancia en fotografías donde el contraste entre el ritmo dinámico de los capirote y el estatismo del público da lugar a interesantes composiciones en las que, a pesar de su carácter instantáneo, son capaces de transmitir la sensación del movimiento acompasado de la procesión, una visión característica exclusiva de las procesiones cartageneras. Y ese efecto se acrecienta cuando, mediante la exposición prolongada de la fotografía nocturna, consigue captar el movimiento del río de luz del tercio de San Juan, dando cumplimiento al difícil empeño que expresaba Federico Casal en el libro editado por Casaú en 1928: *“No es empresa fácil describir el efecto que produce tanto torrente de luz sobre las policromadas sedas, terciopelos*

y el oro de los bordados de los ricos trajes, en la cristalería de los dorados tronos, [...] Es un conjunto de tan prodigiosa magnificencia, tan intensamente poético, con tanto color local y tan castizamente popular, que sobrecoge el espíritu y hace sentir a los espectadores una emoción de perdurable recuerdo”.

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ

Notas:

- (1) Mención aparte merece el trabajo recopilatorio de imágenes retrospectivas realizado por MINGÚEZ LASHERAS, F., *Recuerdo de la Semana Santa de Cartagena*, Cartagena, 2003.
- (2) Sobre el desarrollo de la fotografía en Cartagena vid. LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F./DÍAZ BURGOS, J. M., “La fotografía en Cartagena hasta 1960”, en DÍAZ BURGOS, J. M. (coord.) *Fotografía en la Región de Murcia*, Murcia, 2003, pp. 54-93.
- (3) FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, p.91.
- (4) Sobre Bernardo Lassere y la implantación y difusión de la tarjeta postal en la Región vid. MERCK LUENGO, J.G., *Postal de Murcia*, Murcia, 1993.
- (5) Sobre la vida de José Casaú existe una biografía novelada, publicada en vida (tal fue la popularidad del personaje) por BERNAL MARTÍNEZ, P., *América está en todas partes*, Cartagena, 1966.
- (6) *El Porvenir*, Cartagena, 3 de mayo de 1923.
- (7) *Cartagena Nueva*, Cartagena, 1 de agosto de 1924.
- (8) SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, 1996, p. 181.



Tercio de San Juan de vuelta del Encuentro y en la calle del Cañón. José Casau, 1943. CEHIFORM.



San Juan de Salzillo. José Casáu. CEHIFORM.





Dolorosa. José Casau, h. 1920. CEHIFORM.



Tercio de la Verónica, Calle Mayor. José Casau, h. 1950. CEHIFORM.



Tercio San Juan, Viernes Santo Noche. José Casau, h. 1950. CEHIFORM.



San Juan y Dolorosa de vuelta del Encuentro. José. Casáu, h. 1950. CEHIFORM.



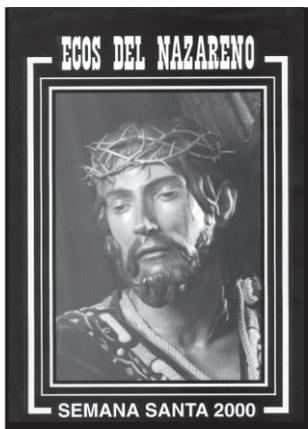
Jesús Nazareno, J. Casañ. CEHIFORM.





Trono del Descendimiento. José Casau. ACNPJN.

REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE N. P. JESÚS NAZARENO (Marrajos) - PUBLICACIONES



Los Testamentos como fuente documental para la historia de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno, una aproximación.

Federico Maestre de San Juan Pelegrín
Unas andas para la Cofradía del Nombre de Jesús en 1601.

Vicente Montojo Montojo.
Cofradía Marraja, Memoria 1999.

Ginés Fernández Garrido.
Jesús Nazareno en el ideario de Tomás de Kempis.

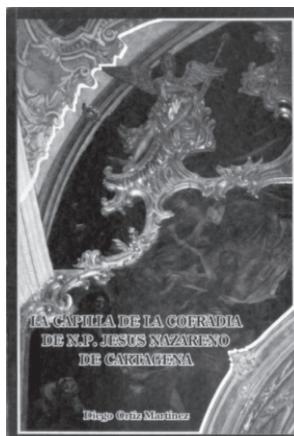
José Enrique García Soler.

La Cruz como símbolo iconográfico de la Pasión.

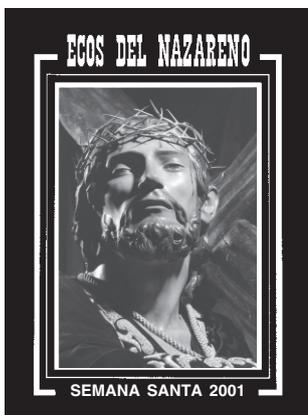
Luis Vitaller Prieto.

La llegada de la imagen de la Virgen de la Piedad a Cartagena en 1925.

Alfonso Pagán Pérez.



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.



Los Símbolos de la Pasión: La Corona de Espinas, los Clavos y el Paño de la Pureza.

Luis Vitaller Prieto.

Sobre la Muerte y la explosión de la Vida: El Encuentro.

José Enrique García Soler.

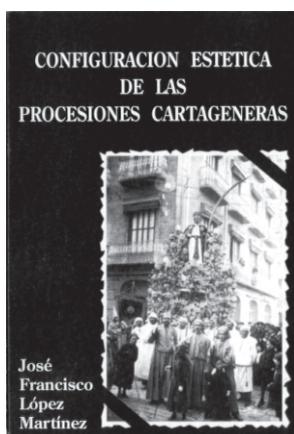
Cofradía Marraja, Memoria 2000.

Ginés Fernández Garrido

Una Historia asumida por al Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1684. La de la Cofradía del Nombre de Jesús.

Vicente Montojo Montojo

Federico Maestre de San Juan Pelegrín.



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.



Historia de una obra acabada.

José Amorós García

Breves apuntes sobre el grupo escultórico "El Santo amor de San Juan". Luis Vitaller Prieto.

Cofradía Marraja, Memoria 2001.

Ginés Fernández Garrido.

Como cordero llevado al matadero.

José Enrique García Soler.

Donaciones, mandas y pías memorias de la Cofradía de N. P. Jesús en los siglos XVII y XVIII.

Federico Maestre de San Juan Pelegrín

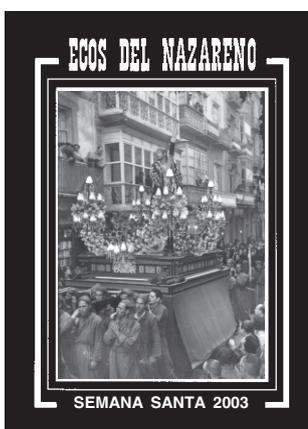
Vicente Montojo Montojo.

Forma y fondo en la obra última del escultor José Capuz.

José Francisco López.



El profesor Elías 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.



Los cofrades de la Hermandad de Jesús Nazareno a mediados del siglo XVII.

Vicente Montojo Montojo

Federico Maestre de San Juan Pelegrín.

San Longinos y la Leyenda de la Lanza.

Luis Vitaller Prieto

Restauración del Trono de San Juan de la Cofradía Marraja de Cartagena.

Javier Bernal Casanova

Procesiones en Cartagena en 1826:

Entre desagravios y rogativas.

Juan José Sánchez Baena

Una imagen de gloria para la Cofradía Marraja.

José Francisco López



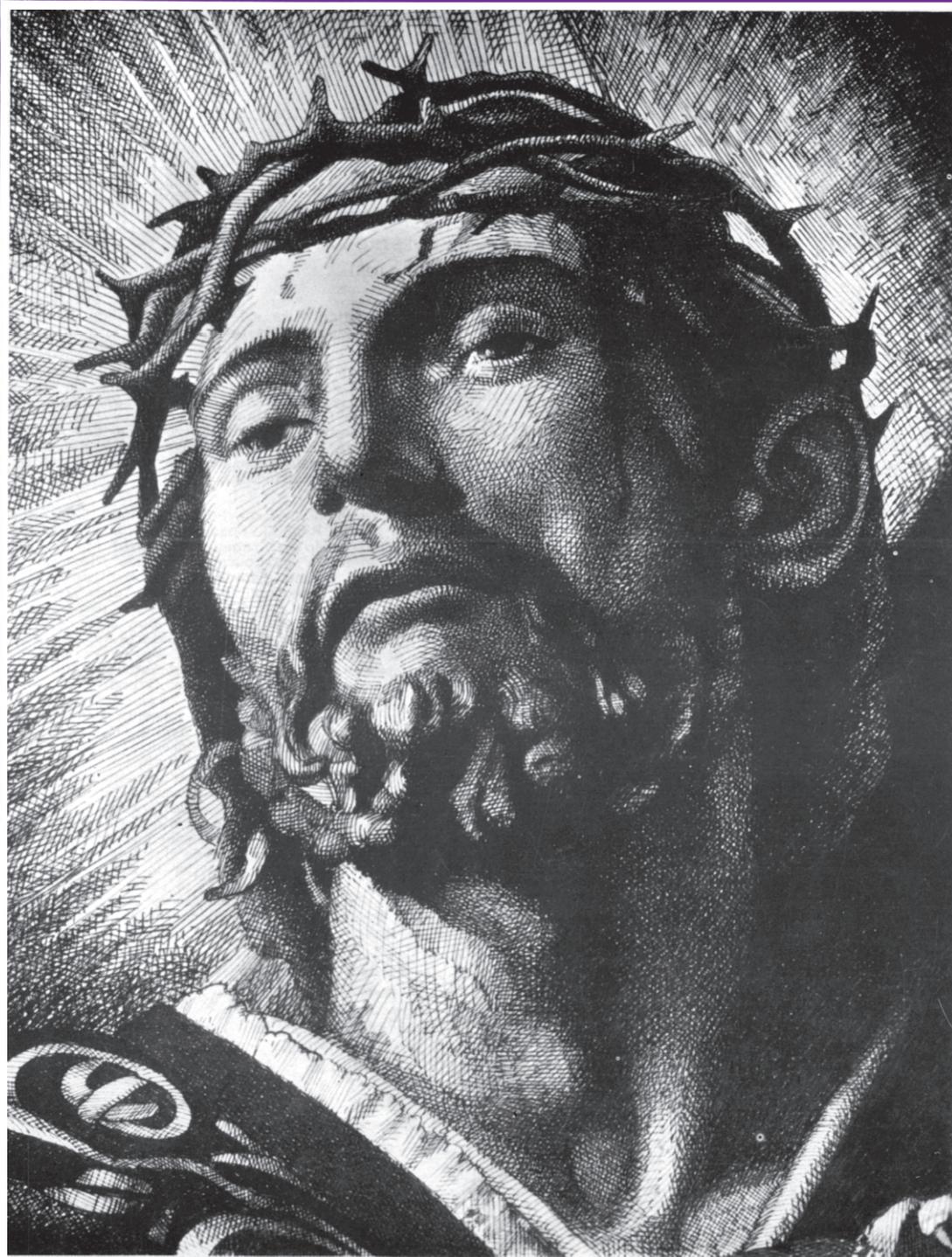
Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan Pelegrín glosan la historia de la Cofradía durante los siglos XVII y XVIII.

Con un estilo ameno y con gran rigor científico nos aproximan a los comienzos de la Cofradía decana de Cartagena.

EN PREPARACIÓN:

El libro correspondiente al siglo XIX de la historia de la Cofradía Marraja que está siendo escrito por el profesor Sánchez Baena.

ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 1980

cofradiamarraja.com

Portada del Primer número de la revista Ecos del Nazareno (1980-2004, 25 Aniversario)



**REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE
N.P. JESÚS NAZARENO
(Marrajos)**

cofradiamarraja.com