

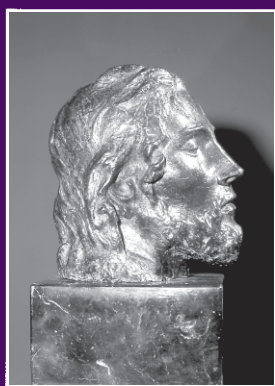
# ECOS DEL NAZARENO



[cofradiamarraja.com](http://cofradiamarraja.com)

SEMANA SANTA 2005

## ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 2005

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

**Portada:** Cabeza del Nazareno. José Capuz. Bronce. Colección CAPA.

**Coordinación:**

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

**Fotografías:**

Agustín Alcaraz Peragón (A.A.P.), Moisés Ruiz Cantero (M.R.C.), Archivo Cofradía N. P. Jesús Nazareno (ACNPJN), Juan Sáez, José Francisco López (J.F.L.), Damián.

**Ilustraciones:**

Carmen Navarro, Charris.

**Impresión:**

Imprenta Nicomedes Gómez, Cartagena.

**Edita:**

Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos) Cartagena.  
Número 26 - Año XXVI.  
Depósito Legal: MU-324-1997.



Recordatorio editado con motivo de la restitución de la corona a la Santísima Virgen de la Caridad, Abril 1955.

La Santísima Virgen de la Caridad, Patrona de Cartagena.

## ÍNDICE

Pag.

<b>El escultor Carles Flotats I Galtés (1880-1949)</b> <i>Agustín Alcaraz Peragón</i> .....	4
<b>Las Cofradías Dominicas del Dulce Nombre de Jesús Nazareno</b> <i>José Emilio Rubio Román</i> .....	8
<b>El Descendimiento de Capuz, paradigma de escultura religiosa 75 años después</b> <i>José Francisco López</i> .....	12
<b>Un amargo trance en la vida de un Hermano Mayor. El encarcelamiento y prisión de D. Juan Martín de Iturburúa</b> <i>Federico Maestre de San Juan Pelegrín</i> .....	18
<b>Fraternidad Cofrade</b> <i>Marcial D. Alarcón Martínez</i> .....	21
<b>La procesión Marraja, una antología de la mejor escultura del siglo XX</b> <i>Enrique Centeno</i> .....	23
<b>Restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno, escultura de José Capuz, titular de la Cofradía Marraja</b> <i>Centro de Restauración Comunidad Autónoma</i> .....	31
<b>La vestimenta de la "Dolorosa" en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena</b> <i>José Francisco López</i> .....	33
<b>Fotógrafos de Semana Santa II: Juan Sáez</b> <i>José Francisco López</i> .....	43





Los Estatutos en vigor en la Cofradía Marraja fueron aprobados por la Junta de Mesa el 1 de Febrero de 1990 y aunque significaron un hito importante, no es menos cierto que, con el paso del tiempo, su aplicación ha puesto de manifiesto una serie de limitaciones que, aún cuando se han tratado de paliar mediante la aprobación de los Reglamentos de elección de Hermano Mayor y de Agrupaciones, imposibilitan dar respuesta a las inquietudes y modificaciones que por parte de los cofrades han sido demandadas.

Además, es un hecho que debemos promover una mayor participación de los cofrades de tal manera que, entre todos, conformemos una Cofradía Marraja totalmente actualizada y preocupada no sólo de sus procesiones sino de otros aspectos que nos pide la sociedad en la que vivimos.

Por otra parte, el Obispado establece en el Directorio Diocesano para las Cofradías Pasionarias y Hermandades de Semana Santa, que los Estatutos deben ser revisados cada quince años para evitar anquilosamientos y anacronismos... Es preciso adaptar las estructuras a las necesidades actuales y actualizar sus fines.

Todo lo anterior nos ha impulsado a iniciar un proceso de revisión de Estatutos consistiendo el primer paso en remitir a todos los cofrades, unos 2.500, un formulario para que pudieran opinar sobre los aspectos que creían debían ser modificados, dejando para una fase posterior la concreción de esas modificaciones, fase en la que también podrían intervenir. La respuesta recibida fue muy escasa, sólo unos 140, y aunque puede haber diversas opiniones sobre el por qué, lo que no se podrá cuestionar nunca será que se quiso contar con la base social para que nos hiciera llegar su punto de vista sobre todo aquello que se debería modificar y sólo unos pocos contestaron. Quizás lo exiguo de la respuesta nos está demostrando, tácitamente, el aspecto que con mayor urgencia es preciso mejorar en la vida de nuestra Cofradía: la

participación de los cofrades en el día a día. Aún cuando dicho aspecto no se incluía en la relación de temas a modificar, es obvio que, inconscientemente, los propios cofrades han puesto de manifiesto cuál es la mayor carencia.

Sin embargo, es destacable el interés mostrado por todos aquellos que han contestado y continuar con el proceso de revisión, tratando de promover un mayor interés en los cofrades mediante su participación en los actos y decisiones de la Cofradía Marraja. De hecho, se han formado diferentes grupos de trabajo que están aportando sus puntos de vista sobre los tres primeros aspectos objeto de modificación: configuración de la Junta de Mesa, elección de Hermano Mayor y elección de Presidente de Agrupación. Una vez aportadas sugerencias sobre ellos, se han celebrado varias reuniones donde se han podido debatir y llegar a definir unas propuestas para su sometimiento a la Junta de Mesa. Aunque la participación tampoco ha sido muy numerosa, a pesar de que podía hacerlo quien quisiera, con la única condición de ser cofrade marrajo, hemos de agradecer también a este grupo el interés que viene demostrando asistiendo a estas reuniones, en un intento de mejorar la actual organización de la Cofradía Marraja.

Debemos tener la esperanza de que este tipo de actuaciones será un estímulo a la participación de los cofrades en el día a día, y para ello la revisión de los Estatutos debe ser valiente, un auténtico paso adelante, en el que todos seamos generosos y, desde la responsabilidad que todos y cada uno tenemos, antepogamos el bien colectivo al interés personal con el objetivo último de configurar una Cofradía mucho mejor, más grande y más comprometida que la actual.

**JOSÉ MIGUEL MÉNDEZ MARTÍNEZ**

Hermano Mayor



---

# EL ESCULTOR

## CARLES FLOTATS I GALTÉS

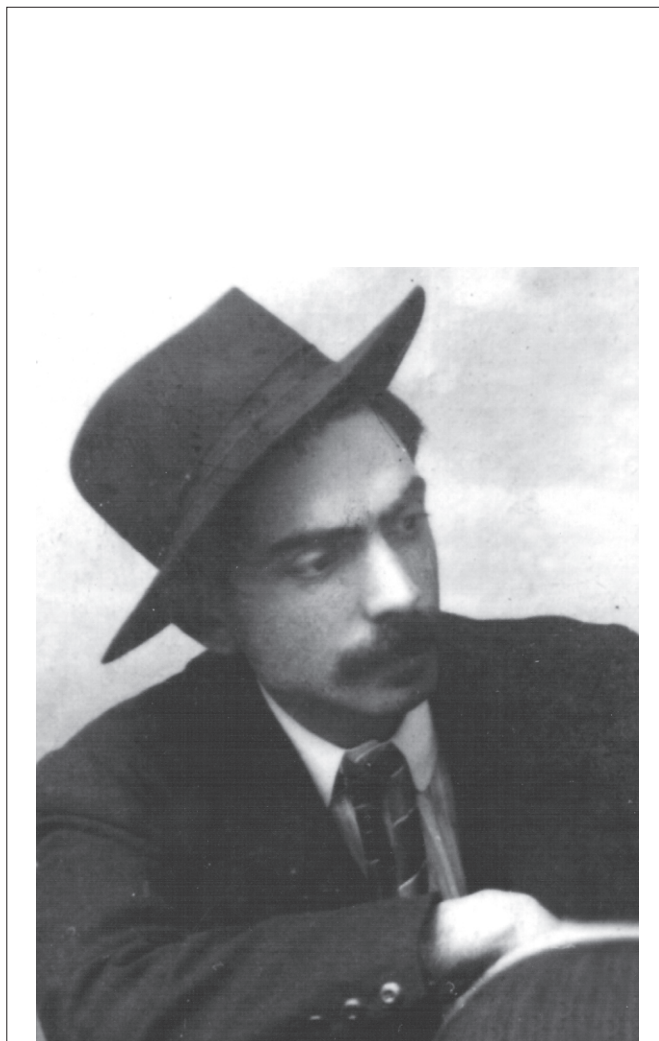
### (1880 - 1949)

Carles Flotats i Galtés nace en Barcelona, en el Barrio de Gracia, el 3 de noviembre de 1880. Es hijo de quien fuera uno de los principales imagineros de temática religiosa de finales del XIX, Joan Flotats i Lluiciá (1847-1917) y de Rosa Galtés i Coll. De su padre hereda oficio y vocación y desde muy niño deja ver sus dones para la escultura, cualidad ésta que perfecciona estudiando anatomía en el Hospital Clínico de la ciudad condal, en la que se habían instalado sus padres (ambos eran de Manresa).

Trabaja en el taller de su padre, como lo haría también Llorenç Matamala i Pinyol (1856-1927), principal de los discípulos de Joan Flotats primero y yerno de éste después, al casarse con su hija Caterina. Mientras su cuñado Llorenç centrará su carrera en la colaboración con Antoni Gaudí, con quien también había trabajado Joan Flotats <sup>(1)</sup>, Carles Flotats mantendrá abierto el taller de su padre una vez fallecido éste en 1917 y desarrollará su carrera conjugando la formación recibida de él y en las diferentes influencias modernistas que marcan el comienzo del siglo XX barcelonés. Hereda también de Joan Flotats determinados vínculos como los que mantiene con los jesuitas o con la localidad natal de éste, Manresa, donde trabajará de forma notable.

Carles Flotats, al igual que su padre, trabaja sobre todo la imaginería religiosa, tanto en bronce como en piedra y madera. No se cierra tampoco a la escultura de temática 'profana', como lo demuestra su realización en 1930 del busto en bronce del Doctor Pi i Molist, psiquiatra barcelonés ante cuya clínica estuvo durante muchos años este monumento, que en la actualidad se encuentra en un patio interior de la sede municipal del Distrito de 'Nou Barris' en la capital catalana.

Una de las facetas más destacadas de la obra de Carles Flotats es la realización de las esculturas en bronce en la 'coveta', la galería que une la Iglesia de los jesuitas de Manresa con la 'Cova', la cueva en la que San Ignacio de Loyola escribió en 1522 sus «Ejercicios Espirituales». Allí trabajaría bajo la dirección del Padre Jesuíta Martí Coronas, para realizar seis relieves que representan momentos trascendentes de la vida del mencionado Santo. Los relieves son de un gran realismo y de una magnífica ejecución, probablemente la mejor de las obras de Carles Flotats, quien los realiza entre 1915 y 1918. Coincidiría



Carles Flotats i Galtés.



Relieve en bronce en la "Coveta". Iglesia de los Jesuitas. Manresa. (Foto A.A.P.)

además en este trabajo con el más importante de los escultores del modernismo catalán, Josep Llimona, que realiza los dos monumentales ángeles que enmarcan la entrada a la 'Cova'.

En Manresa realiza también importantes actuaciones para el cementerio de esta localidad. En los años veinte talla en piedra una escultura monumental de un ángel, que se sitúa presidiendo la entrada principal del camposanto. Destruída durante la II República, el mismo autor la reconstruye finalizada la Guerra Civil para colocarla en idéntica ubicación. Para ello se sirve de los bocetos y fotografías de su obra que ha conseguido salvar de la Guerra tras tapiarlos en su taller tras una pared falsa. En el mismo camposanto manresano realiza tres panteones, para las familias Jorbá, Devant y Alter, todos ellos en mármol y de una cuidada ejecución.

El panteón de la familia Jorbá está presidido por una escultura de Cristo Resucitado, realizada en mármol y en el que podemos encontrar un parecido razonable al Cristo de la Agonía de Cartagena. Diferente será el motivo que elegirá en el panteón de los Devant, donde realiza también en mármol un gran medallón en el que representa un evangelista que es ayudado en su tarea por un ángel.

Ya en madera, entre las obras conocidas de este escultor, destacan las que realiza para la Iglesia de San Ignacio –una vez más los jesuitas– de la Calle Casp de Barcelona. Allí se encuentra un Sagrado Corazón sin policromar y de gran tamaño que preside el altar mayor, así como las imágenes de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, ésta firmada como «Taller C.Flots».

En la mencionada iglesia encontramos también la talla de María Inmaculada, representada según la costumbre catalana de forma majestuosa, ligeramente hierática, lejos de los modelos barrocos inspirados en la obra pictórica de Murillo. Es una Virgen Reina, un modelo que seguiría también Carles Flots, aunque con un resultado más discutible, en la Inmaculada de la Iglesia de Santa María de la Seu de Manresa en 1940.

Otras obras destacadas de Carles Flots serían las realizadas para el Monasterio de Montserrat, centro de la espiritualidad catalana. Allí realiza el monumento a Jacinto Verdaguer y una de las estaciones del Vía Crucis.

Destacan también la imagen de Bernadette en el claustro de la Catedral de Barcelona, la imagen de Cristo Rey en el Instituto Químico de Sarriá o la Virgen Blanca de los Pirineos, en la iglesia del Mercadal de Gerona.

Capítulo aparte serían sus obras en Canet de Mar. En 1900 el prestigioso arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner le encarga las gárgolas del castillo de Santa Florentina en la mencionada localidad costera. En ella, y



Cementerio de Manresa. (Foto A.A.P.)



San Francisco Javier. Iglesia de San Ignacio. Barcelona. (Foto A.A.P.)



con motivo de sus continuas estancias conocerá a la joven Dolors Roca i Masaguer, con la que contraerá matrimonio el 7 de septiembre de 1904.

A partir de ese momento, y hasta su definitivo traslado a Canet, son múltiples los encargos a los que hace frente en esta ciudad: la cruz del Castell, la escultura de Marcelino Champgnat, para los maristas que la reproducen para sus muchos centros de Cataluña y Levante, o la Inmaculada Concepción, esta vez siguiendo la estética del sevillano Murillo, y que es bendecida el 4 de diciembre de 1949, apenas unas semanas después de la muerte de este gran imaginero.

En 1941 recibe un difícil encargo. Desde Crevillente (Alicante) se ponen en contacto con él para encomendarle la talla de un Cristo Crucificado que sustituyera al que había tallado muchos años atrás su padre, Joan Flotats, y que había sido destruido en la Guerra Civil. El encargo es una donación de la familia Magro, que también había financiado la imagen desaparecida.

Con sumo placer, Carles Flotats reproduce al detalle la obra de su padre, gracias a los modelos y fotografías que había conservado de la forma anteriormente expuesta. El resultado es sorprendente para los crevillentinos, que reciben la obra con gran alegría. Se trata de la imagen del Santísimo Cristo de la Victoria, que continúa desfilando cada Viernes Santo en la localidad alicantina, contando desde 1967 con Cofradía propia, la hermandad del Santísimo Cristo de la Victoria y María Magdalena.

No es de extrañar, en este contexto, que Carles Flotats fuera el escultor elegido en 1941 por Juan Magro Espinosa, miembro de la familia mencionada y afincado en Cartagena, para realizarle el encargo de un nuevo Crucificado para la Agrupación 'marraja' de la Agonía que sustituyera al destruido en la Guerra Civil, una bella imagen anónima, probablemente de escuela italiana.

Se inspira para ello en la talla del Crucificado que Joan Flotats había tallado para el Calvario de la llamada 'capella fonda' de Canet de Mar (que también se destruyó durante la Guerra Civil) y en el que había tomado como modelo el Cristo Crucificado de la localidad cántabra de Limpias, una imagen que a juicio de Joan Flotats tenía uno de los rostros más perfectos de Cristo nunca realizados.

La nueva talla del Cristo de la Agonía no se estrenaría por unos días en 1942 (llegó a Cartagena la primera semana de Pascua), tras sufrir Carles Flotats importantes problemas de salud que paralizarían su brazo derecho, y negarse a que la imagen fuera terminada por su ayudante. La parálisis no fue obstáculo suficiente para frenar la vocación del catalán, que continuaría, hasta su fallecimiento trabajando únicamente con el brazo izquierdo.

En Canet de Mar, su localidad de adopción, y en la que una calle lleva el nombre de tan insigne artista, fallecería Carles Flotats i Galtés el día 10 de noviembre de 1949.

## AGUSTÍN ALCARAZ PERAGÓN

### AGRADECIMIENTOS

Fundamentalmente a la familia de Carles Flotats, su nieto Josep María Flotats i Verdura y su bisnieto Joan Flotats Balagué.

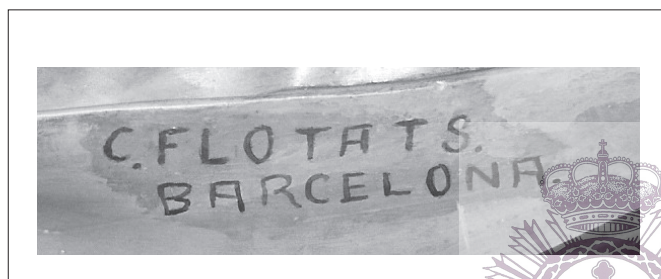


Cristo de la Agonía. Carles Flotats. Cofradía Marraja. (Foto Damián)

También han sido de gran ayuda la colaboración de la Compañía de Jesús (Manresa y Barcelona), el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Manresa (en especial su Jefa de Protocolo, D<sup>a</sup> Gloria Ballús), la Sección de Archivo del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (D<sup>a</sup> Laia Vinaxa), el Consejo de Cofradías de Crevillente, el Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Archidiócesis de Barcelona (sobre todo su Presidente, Manuel Zamora), Departamento de Atención al Cliente de RENFE Mercancías, Serveis Funeraris de Barcelona, S.A., la Catedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Barcelona, el Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Ramon Llull de Barcelona (Dr. Jaume Aymar, SJ) y el Ayuntamiento de Canet de Mar (Oscar Figuerola, Concejal de Cultura).

#### Notas

<sup>(1)</sup> Llorenç Matamala es Jefe de Modelistas de la Sagrada Familia y uno de los artífices de la fachada del Nacimiento del citado templo expiatorio barcelonés. Su hijo, Joan Matamala i Flotats (1893-1977), heredaría los bocetos y croquis realizados por Gaudí, que su padre había salvado del asalto a la casa de los Matamala en 1936. Joan Matamala es autor del más famoso busto de Gaudí (1925) y de su máscara funeraria.



---

---

# LAS COFRADÍAS DOMINICAS DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS NAZARENO

La aparición de Cofradías Penitenciales que tienen por titular a Nuestro Padre Jesús Nazareno tiene lugar en casi toda España a lo largo de los años finales del siglo XVI y primeros del XVII. No es una excepción la Diócesis de Cartagena, donde dos cofradías de dicha advocación, con sede la una en Murcia y la otra en Cartagena, se cuentan entre las más antiguas, numerosas y representativas.

Aún queda mucho por investigar sobre los verdaderos orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena, pero parece evidente que su génesis debe vincularse al convento dominico de San Isidoro y situarse en el último tramo del siglo XVI o primeros años del XVII, coincidiendo, en consecuencia, con esa oleada devocional que recorrió de parte a parte la Península Ibérica como una de las manifestaciones de las doctrinas y principios emanados del Concilio de Trento.

En una interesante comunicación presentada por José Andrés Casquero en el transcurso del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, celebrado en febrero de 2002 en la ciudad de Salamanca, se señalan numerosas coincidencias entre las Cofradías de Jesús Nazareno existentes en las principales localidades de Castilla y León, que se hacen también evidentes si consideramos los paralelismos que hay con la Cofradía Marraja.

Aparte la identidad en la advocación y la proximidad de las fechas fundacionales, debe advertirse, en primer lugar, que ocho de las quince cofradías que son objeto del trabajo presentado por Casquero en Salamanca fueron fundadas en conventos, y de las ocho, tres en conventos dominicos, en concreto, las de León, Astorga y Palencia.

La hermandad leonesa lleva por título Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, una advocación, la del Dulce Nombre, que encontramos también en otras cofradías penitenciales de muy distintos puntos de España nacidas en la misma época bajo los auspicios de la Orden de Predicadores, como sucede con las de Archidona, Antequera y Málaga, en la vecina Andalucía, la de Palencia, o la de Cartagena.

La Cofradía leonesa fue fundada en el año 1611, por iniciativa de los gremios leoneses. Como la Cofradía marraja, tuvo capilla propia en el Convento de Santo

Domingo de León, que debió abandonar debido a su destrucción por un incendio provocado por las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia. En la actualidad, se encuentra radicada en la Iglesia de Santa Nonia, tras un paso fugaz por el convento de San Francisco.

Por su parte, la Archicofradía del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza ya existía en el año 1567, cuando suscribió un convenio con los dominicos de Málaga para que la hermandad «*labren a ley y pongan en toda perfección*» la capilla que «*estaba señalada para el capitán Hernán Lorenzo de Zafra*» en un período de cuatro años. Luego, en 1718, pasó a otra capilla de la misma iglesia conventual, donde permaneció hasta el año 1988, cuando se inauguró la Basílica de la Esperanza, donde reside en la actualidad y reciben culto sus imágenes titulares.

Otro rasgo significativo, común a muchas de estas cofradías, es la procesión o estación de penitencia en la madrugada del Viernes Santo. Los cofrades leoneses sacan a las 7:30 de la mañana la denominada «procesión de los pasos», que es precedida, desde las 0 horas, por la «ronda», una especie de convocatoria, llamando a los cofrades y ciudadanos a la procesión, que recorre las calles entonando el célebre: «*Levantaos hermanitos de Jesús, que ya es hora*». La Cofradía de Astorga saca a las 8 horas la procesión del Encuentro, lo que viene a significar un nuevo vínculo con la más tradicional y popular entre las procesiones marrajas.

Pero es, seguramente, la Archicofradía malagueña la que más llama nuestra atención a este respecto, pues aunque en nuestros días su procesión se pone en marcha avanzada la noche del Jueves Santo, y se configura en su estética con arreglo a los cánones que caracterizan hoy a la Semana Santa malagueña, consta documentalmente que la Hermandad del Nombre de Jesús salía el Jueves Santo con sus penitentes vistiendo túnicas moradas. Lo más característico de la Hermandad era la representación o «Paso» que se hacía con la imagen de Jesús Nazareno, la Virgen, la Verónica y San Juan, en la Plaza Mayor o de las Cuatro Calles, como expresión material y teatral del encuentro de Jesús con su Madre en la calle de la Amargura, mientras un predicador dominico relataba los momentos culminantes de la Pasión. El momento más importante era y es, eliminado con el tiempo el resto de





(Foto J.F.L.)

la representación, la Bendición del Nazareno ante el pueblo. El acto del Encuentro dejó de representarse a mediados del siglo XIX, con lo que perdió gran parte de su significado la denominación de la imagen: «Jesús Nazareno del Paso».

Evidentemente, ese «Paso» del Encuentro de Jesús con su Madre en la calle de la Amargura, perdido en Málaga a mediados del siglo XIX, es el mismo que se sigue celebrando en numerosos pueblos y ciudades de España, que tiene lugar, desde luego, en localidades de la Región de Murcia, como Yecla o Alhama, por citar sólo un par de ejemplos, y que permanece y adquiere singular notoriedad en Cartagena, cuando de la mano de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, se celebra cada madrugada de Viernes Santo, con solemnidad y magnificencia, en la plaza de la Merced, o del Lago.

En conclusión, lo que se pretendía destacar es la similitud en época de fundación, advocación, sede

canónica y tiempo y forma de procesionar entre varias cofradías del Nazareno radicadas en distintos puntos de España. Cofradías impulsadas por la Orden de Predicadores que sacan o sacaban su procesión penitencial en la madrugada o primera hora de la mañana del Viernes Santo y que escenificaban, o escenifican aún, el «Paso» del Encuentro.

Cofradías del Nazareno, que antepusieron, o antepusieron en tiempos, a su título devocional la advocación del Dulce Nombre. Nada tiene de extraño, si se considera que el Concilio de Lyons prescribió en 1274 una devoción especial al nombre de Jesús, y el beato Gregorio X comisionó especialmente a la Orden de los Predicadores para propagarla.

**JOSÉ EMILIO RUBIO ROMÁN**

*Presidente de la Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y  
Nuestra Señora de la Luz en su Soledad de Murcia*

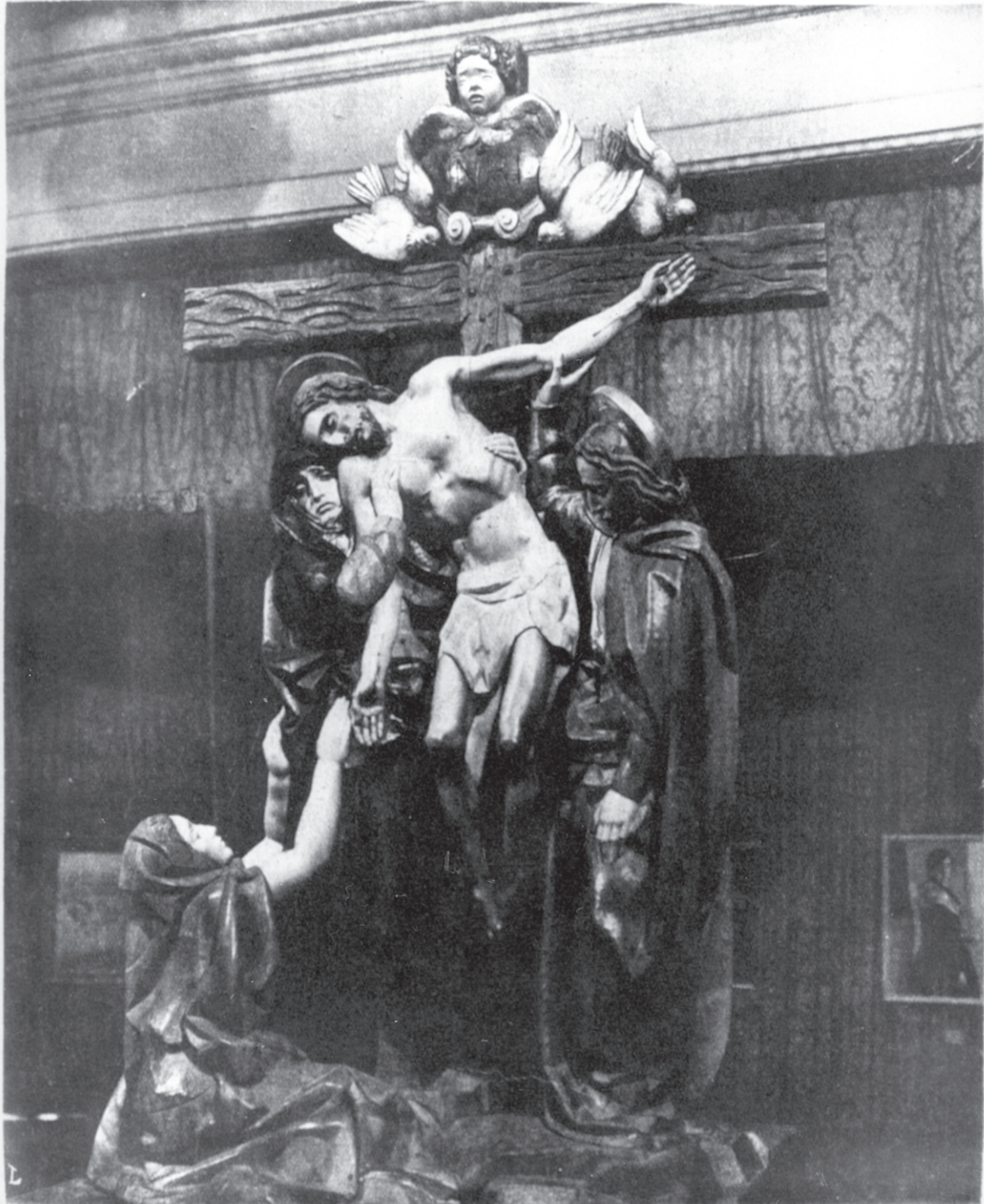


MADRID DIA 17 DE  
ABRIL DE 1930.  
NUMERO SUELTO  
10 CENTS. 地地地

# ABC

DIARIO ILUSTRADO.  
AÑO VIGESIMOSEXTO  
N.º 8.520 地地地

MADRID: UN MES, 3 PESETAS. PROVINCIAS: TRES MESES, 9. AMERICA Y PORTUGAL: TRES MESES, 10 PESETAS EX-  
TRANJERO: TRES MESES, 25 PESETAS. REDACCION Y ADMINISTRACION: SERRANO, 55, MADRID. APARTADO N.º 43.



"EL DESCENDIMIENTO"

GRUPO DE IMAGINERIA POLICROMADA, OBRA DE JOSE CAPUZ, QUE FIGURARA EN LAS SOLEMNIDADES RELIGIOSAS DE LA SEMANA SANTA EN CARTAGENA. (FOTO V. MURO)



## DE ARTE ESPAÑOL El paso del «Descendimiento», de José Capuz

Pocas cosas tan españolas como la antigua escultura en madera policromada, ejecutada con libertad y desenfado admirables, al margen de las reglas estéticas de los doctos, mejor dicho, de los oficialmente doctos.

La escultura religiosa hispana fue un arte eminentemente popular, lo que vale tanto como decir que fue un arte libre. Arte y libertad son términos que parecen buscarse, como se buscan asimismo la planta y el aire. Hablar de libertad en España, aún cuando limitemos el concepto a la actividad meramente artística, es aludir a la fuente de más pura agua que ha de calmar la sed individualista --sed insaciable-- de todo español.

Individualismo es concepto parejo de rebeldía. Rebeldía en arte puede ser, en muchos casos, el camino que más derechamente conduzca a la conquista de la personalidad, y bien sabido es que en esta hora grísea del arte mundial la lucha por la personalidad estimula fieramente el trabajo de los artistas ambiciosos de todo el mundo. Mas el trabajo en arte no por febril es fecundo. Es fecundo en cuanto es apasionado, sentido, cordial. Otra cosa no alcanzará más valor que el de obra de arte. Hablar de arte exclusivamente intelectualista es tan absurdo como hablar de aritmética sentimental.

La vieja escultura religiosa española, nutrióse siempre de libertad y de pasión. La pasión del artista coincidió muchas veces con la pasión del pueblo en que desarrollaba sus actividades. Con la gubia, dió forma a emociones de la masa popular, recogiendo con fortuna la proyección sentimental de unas gentes con las que el artista coincidía de manera más o menos difusa. Coincidir convirtióse en función de representar plásticamente el sentir del pueblo, con todos sus defectos y virtudes. El realismo hispano, gran excitante del sentimiento religioso de la raza, inspiró a los escultores españoles, que acertaron en muchos casos a elevarse sobre lo meramente real haciendo al propio tiempo obra hondamente humana. El dramatismo, tan del gusto de los españoles, tuvo en los escultores del siglo XVII --Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Juan de Mena, Roldán, su hija Luisa y otros-- intérpretes profundamente humanos. El más sentido y vigoroso sermón de Pasión no logra sacudir los nervios de las gentes como el desfile solemne y grave de los pasos que tallaron los escultores aludidos.

Vinieron días de erudición y pedantería en el siglo XVIII y, sin pérdida de continui-

dad, fue perseguido el arte de la imaginera estatuaria. El pseudohelenismo de los doctos logró desarraigar el arte hispano una de sus manifestaciones más potentes. Al comenzar el siglo XIX casi se había perdido nuestra rica tradición imaginera. Los escultores mejor dotados desdénaban la talla en madera como arte inferior, cultivado únicamente por modestos y desconocidos artistas, resignados a producir industrialmente cuantas imágenes demandaba el culto religioso.

La policromía fue mirada como algo que envilece la escultura. Las llamadas actitudes nobles, las posturas hieráticas, los pobres e impotentes remedos de la escultura griega, a través de Cánova, de Thorwaldsen y otros helenistas, todo esto fue el norte que guió a los escultores españoles.

La Academia de San Fernando, creyendo que el arte no debía ser otra cosa que un renacimiento de todo lo griego y romano, prohibía la ejecución de esculturas que no se amoldasen a sus gustos neoclásicos. Tal renacimiento no se produjo; más la academia, dado el poder absoluto de que se hallaba vestida, contribuyó con desdichada eficacia a matar el arte tan hispano de la imaginera. Don Antonio Ponz, tipo representativo del sentir de la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII, dedica largas prédicas en su famoso *Viaje de España* a atacar nuestro arte imaginero.

En el pueblo, no obstante la campaña de los eruditos, se conservaba instintiva afición a la imaginera, que fue calmada en parte durante casi todo el siglo XIX, y lo que va del XX, de manera verdaderamente lamentable. Para satisfacer tal afición, nació una industria horra de arte, que fabrica en serie las imágenes más populares, empleando una policromía grotesca a modo de *maquillage* de cupletista de *cabaret* mísero. Las profanaciones estéticas cometidas en estos últimos años, emplazando en templos de gran majestad decorativa imágenes ridículas, de dulzonería empalagosa y de tipo andrógino, alcanzan cifra tan elevada, que constituyen verdadera epidemia envilecedora del gusto nacional.

Ante tal panorama, ciertos encargos aislados de esculturas religiosas policromadas hechos a nuestros escultores de más renombre, dejan paso a la esperanza en un renacimiento de nuestra antigua imaginera, renacimiento que no supone el cultivo de un arcaísmo dedicado a la falsificación de técnica y oficio, sino a poner al día, de acuerdo con la sensibilidad estética del momento, lo aprovechable --que no es poco-- de nuestro viejo arte imaginero.

Estas y otras muchas consideraciones nos las han sugerido un grupo escultórico de imaginera policromada, que José Capuz ex-

puso en el Círculo de Bellas Artes, obra destinada como paso procesional a lucir en las solemnidades religiosas de Semana Santa en Cartagena.

Bien conocida es la labor del joven maestro Capuz, que recientemente obtuvo unánime aplauso con su fuente monumental, dedicada al benemérito patricio y arquitecto fallecido Sr. Flórez, obra que ha sido emplazada en Jaén.

José Capuz, descendiente directo de imagineros valencianos, vuelve con el grupo exhibido en el Círculo de Bellas Artes a enlazar una tradición profesional de familia, rota mientras el artista cultivó la escultura de Museo.

Capuz es hombre que atraviesa una crisis de ansia de modernidad. Su preocupación de renovarse le llevó al estudio de estilizaciones formales, que, al propio tiempo que le permiten huir del realismo, acentúan el gesto, en busca de mayor expresión. Su obra, por tanto, no cabe parangonarla con el natural, trozo a trozo. Hay que juzgarla en su expresión total, y en esta obra expuesta, como canto --más bien lamento-- al dolor. Un Cristo exangüe aún, no totalmente desprendido de la Cruz, y una Virgen, cuya cara de acentuados músculos ofrece un aire desgarrado, patético, de dolor silencioso. San Juan asiste enmudecido a la escena. Arrodillada, con los brazos implorantes, la Magdalena, impetuosa, desahoga su dolor, que parece próximo a estallar ruidosamente...

Una policromía severa, sin preciosismos de estofado, contrastando armónicamente con grandes trozos de paños, sin más color que un tenue tinte transparente sobre la veta de la madera. Un plegado de paños convencional, huyendo de la grandilocuencia académica, y, ennoblecendo todo, la huella bien marcada del poeta... Con ello se ha dicho que la obra está sentida.

El sentimiento estético es, y será siempre, el nervio fundamental de toda obra de arte. Más el sentimiento es cosa sutil, que escapa a todo intento de fórmula o secreto que aspire a su aprehensión. Es cosa demasiado subjetiva y misteriosa, a modo de fluido cordial, que el verdaderamente artista utiliza inconscientemente, sin lograr conocer jamás las leyes que lo regulan.

Cambian las orientaciones, los gustos, los conceptos estéticos. Lo que no cambia es el sentimiento de la forma, ya sea realista o estilizada hasta el máximo grado. La forma sin sentimiento es cosa inerte. ¡Situación dramática la del artista hábil de técnica, que no logra entablar comunicación sentimental con la obra que está realizando! ¡engendró un hijo que nació muerto...!

Antonio MÉNDEZ CASAL

---

# EL DESCENDIMIENTO DE CAPUZ, PARADIGMA DE ESCULTURA RELIGIOSA 75 AÑOS DESPUÉS

Han pasado setenta y cinco años y el artículo que en 1930 firmara Antonio Méndez Casal en el diario ABC sigue teniendo plena vigencia. El crítico se aferraba a la obra de Capuz como tabla salvadora en el naufragio de la plástica religiosa del momento. Y lo que confería al *Descendimiento* de Capuz esta cualidad única era su capacidad de aunar novedad y espiritualidad, lo que el crítico denomina «*el sentimiento estético*». No un sentimiento huero, epitelial, sentimentalismo efectista y, a la postre, vacío y falso; no. Es un sentimiento verdadero, basado en la sinceridad que a la fuerza se traduce en una sinceridad plástica sin recurso a los codificados, explotados y agotados aspavientos barrocos, repetidos una y mil veces hasta convertirlos en vacías caricaturas de sus ilustres modelos del pasado.

El *Descendimiento* de Capuz supuso un antes y un después en la escultura religiosa. En cuanto a su lenguaje formal, ya hemos aludido en otras ocasiones a la trayectoria seguida por el escultor desde las morbideces modernistas de su inicio hasta la depuración que representan las formas más esenciales<sup>1</sup>. Una esencialidad formal que Capuz siempre concibe en relación con el significado. Es una forma plena de contenido conceptual, de tal forma que es imposible disociar forma y fondo. El *Descendimiento* puede ser considerado como su manifiesto escultórico, la obra en la que Capuz ha asimilado toda la herencia de la historia del arte y nos la devuelve traducida a un lenguaje contemporáneo capaz de transmitir un mensaje lleno del más profundo significado religioso y humanista. Son estas circunstancias las que convierten al *Descendimiento* de los marrajos en una obra clásica, puesto que, aun siendo claramente reconocible como hijo legítimo de un momento artístico concreto, le sitúan como un modelo de validez atemporal y universal. Y lo verdaderamente admirable es que consigue esas cualidades de atemporalidad y universalidad realizando una obra pensada para algo tan entrañablemente local como las procesiones de Semana Santa, y consiguiendo además que funcione como imagen devocional y sea aceptado por la devoción popular. Sería absurdo negar la sorpresa, y el rechazo, que debió causar a su llegada a Cartagena, incluso entre los mismos cofrades que esperaban un grupo procesional más al uso. Pero lo que demuestra su carácter de obra clásica, de valor atemporal, es que ha superado con mucho el posible respaldo de raíz oportunista como reflejo



José Capuz tallando el *Descendimiento*.

de las modas artísticas del momento. Una obra fuertemente comprometida con un lenguaje artístico muy concreto pero vacía de valores más allá de los dictados por la moda más o menos efímera habría caído pronto en desgracia, a no ser que reuniese, como en este caso, junto a sus valores formales unos sólidos valores conceptuales, expresados de manera íntimamente sincera. En Capuz la forma, reducida a formas esenciales, se pliega a la expresión del mensaje.

El recurso a las formas esenciales está en relación con todo el pensamiento de la psicología de la forma, la *gestalttheorie* germánica, que confía en la capacidad de la percepción visual para asimilar inconscientemente ideas de valor universal asociadas a las formas básicas más sencillas. Como años más tarde haría en su grupo del Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen, el artista establece distintos planos de significación: desde la meramente narrativa, más evidente, al mensaje religioso de mayor profundidad que supera la anécdota del suceso, pasando por el sentimiento humanista y el discurso de la forma esencializada que apela a nuestro inconsciente. Capuz expresa el pensamiento utilizando y trascendiendo la forma; un ejemplo de lo que Eugenio d'Ors



El Descendimiento. José Capuz. Cofradía Marraja. (Foto A.C.N.P.J.N.).

denominaba *pensamiento figurativo*, «aquel que logra, mediante la continua invención de figuras adecuadas, la captación del sentido expresivo de la realidad»<sup>2</sup>.

Se ha afirmado en numerosas ocasiones que el *Descendimiento* participa de las características de un altorrelieve más que de los requerimientos de un grupo procesional, apuntando de esta manera su dudosa idoneidad para la función que desempeña, sin menoscabo de su indudable calidad artística. Pero ¿por qué ese abigarramiento de los personajes que exige una visión claramente frontal?

El tema iconográfico del Descendimiento, de origen bizantino, está perfectamente codificado en el arte occidental desde tiempos medievales y desde siempre ha sido uno de los asuntos preferidos por los artistas por la cantidad y variedad de personajes participantes en la escena, ya sea de una manera directa como el propio

Crucificado, la Virgen, San Juan, la Magdalena, José de Arimatea y Nicodemo, o de manera secundaria, como diversos figurantes que contribuían a una ambientación naturalista o que ofrecían la ocasión de introducir en la escena la figura de los devotos donantes. Pero en la obra de Capuz los personajes han quedado reducidos a lo esencial para el mensaje religioso. Incluso ha desaparecido el entorno que podría desviar nuestra atención del foco principal y centro alrededor del cual gira toda la escena, que no es otro que el cuerpo de Cristo. Eliminada cualquier referencia ambiental, el espacio se sitúa fuera del tiempo. Son los propios protagonistas quienes construyen el espacio, bebiendo de la fuente primordial, el cuerpo y la sangre de Cristo. Así visto, el grupo adquiere una inédita significación eucarística que nos habla una vez más de las profundas convicciones religiosas del escultor. Todos los personajes establecen un contacto más o menos directo con el crucificado, y en la manera en que se establece esa relación va a cifrar Capuz gran parte del significado más profundo de este excepcional grupo escultórico. Es la Virgen quien recibe el cuerpo de Cristo y, al situar unidas las cabezas de ambos personajes, Capuz incide en el carácter de mediadora de María al tiempo que está significando su comprensión de todo el drama de la Pasión. María Magdalena, la imagen del dolor expresado en los paños tortuosamente quebrados y desparramados de su manto, a duras penas llega a alcanzar la mano tendida del Redentor; es la imagen de la Humanidad sufriente que, arrodillada, recibe los dones de Cristo. Hacia la Magdalena se inclina el cuerpo sacrificado y hacia ese mismo lado izquierdo se derrama la sangre del costado. Mientras, San Juan Evangelista asiste a la escena tocado ya con la lucidez que expresa su cabeza aureolada; es el notario, el representante del pueblo que contempla el cortejo, que nos permite introducirnos en este pasaje del Descendimiento que, de esta manera, trasciende la pura anécdota narrativa de la secuencia pasional para convertirse en resumen del sentido redentor del sacrificio de Cristo.

Volviendo a los referentes historicistas en la obra de Capuz, cabría considerar la rehabilitación y el creciente interés que experimentaba la obra del Greco en el primer tercio del siglo XX. Recordemos su lienzo del *Expolio*, en la sacristía de la Catedral de Toledo. También en esta obra el espacio se construye en torno a la figura de Cristo, envuelto en una túnica de angulosos paños que domina frontalmente la escena, subyugando a su poder expresivo al resto de personajes que pululan en torno a la tremenda energía con que la imagen de Cristo llena toda la superficie pictórica. Desde principios del siglo XX empiezan a publicarse en Alemania, donde se codifican los principios de la Gestalt, diversos estudios sobre la obra del Greco. Es en la obra de mayor trascendencia sobre el pintor cretense, en *El Greco* de Manuel B. Cossío publicado por primera vez en 1908, donde se recoge de una manera explícita la influencia y relación directa de la obra del Greco

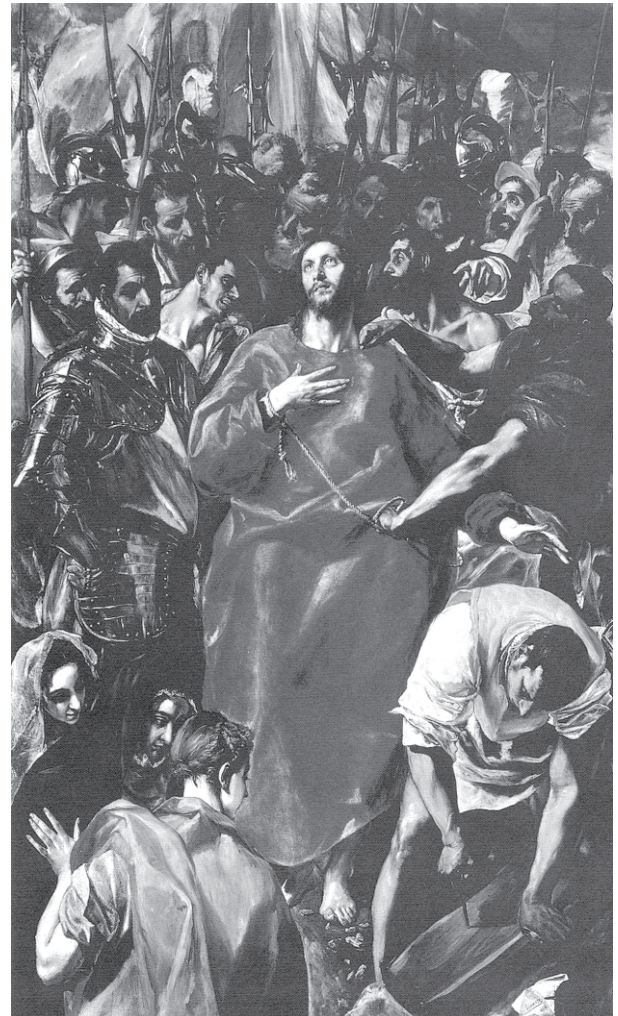
con la plástica contemporánea:

*«Modelo ha de ser... para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas [...], para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del neoidealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su unánime protesta contra la nula reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma.[...]»*

*El neoimpresionismo, con su desdén hacia la forma; sus alardes de incorrección; su tendencia a provocar simplemente las sensaciones, dejando al espíritu libre, ya para completarlas, ya para transformarlas; sus procesos de eliminación y de simplificación [...]*<sup>3</sup>.

En el *Descendimiento*, Capuz inscribe toda la escena en un subliminal arco de medio punto. El madero horizontal de la cruz, el patíbulum, marca la línea de impostas, el arranque de ese hipotético arco de medio punto, y separa los ámbitos terrenal y sagrado. En arquitectura, la bóveda siempre ha representado el ámbito de lo celestial gravitando sobre el mundo sensible. Un ejemplo claro de esta estructura compositiva lo encontramos en otra famosa obra del Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, otra obra en la que no es posible reconocer el espacio en el que se desarrolla la escena, conformada por un gran número de personajes apretados unos con otros. Similares circunstancias se dan también en *La Pentecostés* pintada por el Greco hacia 1600, donde encontramos de manera clara otro elemento compositivo recurrente: la distribución del peso. Las teorías de la percepción visual establecen la necesidad de que una composición sea progresivamente más liviana en sentido ascendente. El rompiente de gloria sobre el milagro del entierro del conde es mucho más ligero que el plano inferior, tanto por la naturaleza del motivo representado, Cristo y toda la corte celestial sobre nubes, como por la presencia de tonos claros. Mucho más evidente aparece esto aún en la *Pentecostés*, donde el medio punto está ocupado por puro espíritu, el Espíritu Santo en forma de paloma y las lenguas de fuego que descienden sobre la Virgen y el colegio apostólico. En el *Descendimiento* ese espacio destinado a lo sobrenatural está ocupado por la cartela del INRI, coronada por un querubín y orlada por palomas que van apuntando la composición triangular.

El profesor Sánchez López ha aportado la interpretación de estas palomas en la obra de Capuz como el símbolo de la segunda reconciliación – tras la primera del Diluvio – entre la Divinidad y el Hombre, «la segunda reconciliación y la era de la paz de la que Cristo es príncipe»<sup>4</sup>. «Y añadió Dios: -Esta es la señal de la alianza que establezco para siempre con vosotros y con todos



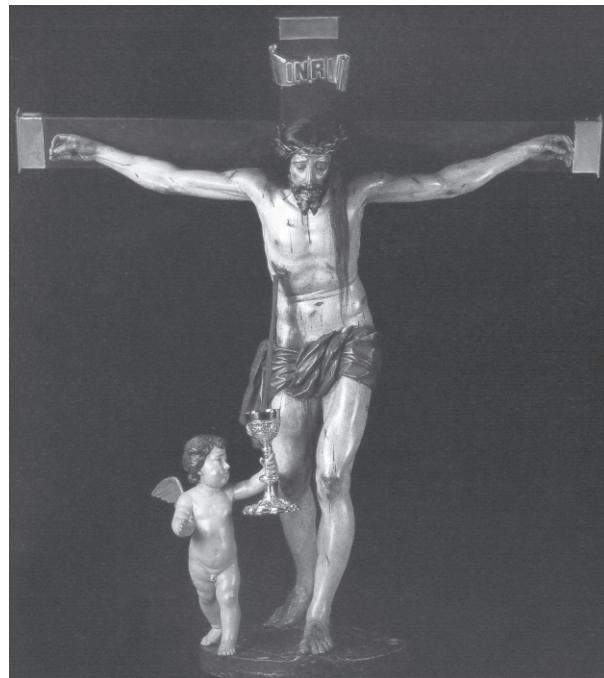
"El Expolio". El Greco, 1577 - 1579.

*los seres vivos que os han acompañado: pondré mi arco en las nubes; esa será la señal de mi alianza con la tierra»* (Génesis 9, 12-13). Ese arco de la Alianza viene determinado por la cartela que, a modo de blasón, campea sobre el trono – patíbulo del Príncipe de la Paz, el blasón sobre la fuente primordial de la que todos los personajes beben. Es otra alusión al tema del lagar místico, Cristo como fuente de vida eterna: «... el que beba del agua que yo quiero darle, nunca más volverá a tener sed. Porque el agua que yo quiero darle se convertirá en su interior en un manantial del que surge la vida eterna» (Juan, 4, 14). Es el mismo San Juan quien se reconoce testigo de los hechos y los recoge en su Evangelio: «Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza y, al punto, brotó de su costado sangre y agua.

*El que vio estas cosas da testimonio de ellas, y su testimonio es verdadero. Él sabe que dice la verdad, para*



El entierro del Conde de Orgaz. El Greco, 1588.



Cristo de la Sangre. Nicolás de Bussy, 1703.

que también vosotros creáis» (Juan, 19, 34-35).

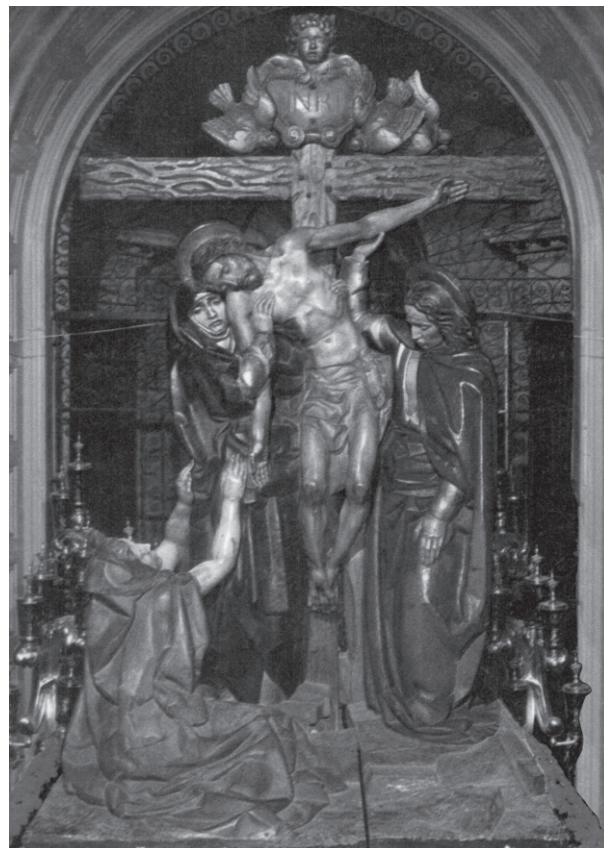
Fueron estos pasajes, con su significación eucarística los que dieron lugar al tema del lagar místico, presente en obras como el monumental políptico de la *Adoración del Cordero Místico* de Jean Van Eyck, o en la excepcional representación escultórica del *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy.

De nuevo San Juan nos aporta otra de las claves en la composición abigarrada de Capuz: «En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres; la luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no la sofocaron» (Jn, 1, 4-5). Nos detenemos ahora en la luz y su traducción en color. En este sentido, resulta evidente la composición central radiante del grupo escultórico. El corazón del grupo está ocupado por la superficie clara del cuerpo muerto de Cristo. Hacia ese centro convergen, o desde el irradian, el resto de tonalidades claras presentes en las encarnaciones de los demás personajes. La cintura de la imagen de Cristo y su paño de pureza se encuentran equidistantes de cada uno de los extremos de la composición global, desde la base montuosa al querubín que corona la cartela, del extremo marcado por el volumen de la Magdalena al opuesto de la figura firme, columnaria, de San Juan, en el centro donde se cruzan las diagonales del supuesto rectángulo donde cabe incluir todo el grupo escultórico. También del color y de la luz reflejada se sirve Capuz para lograr el equilibrio que confiere ese indudable

carácter clásico a la composición. Y dentro de ese rectángulo cabe intuir la presencia de ese arco de medio punto subliminal, cuya estructura geométrica nos sugieren las líneas maestras de la figura columnaria de San Juan, la línea de impostas remarcada por el patíbulo y la luz del arco ocupada por la cartela del INRI orlada por las palomas y el querubín lustrados en oro, la expresión material de la luz. El cuerpo de Cristo es así el punto focal del conjunto y la fuente de luz del mismo. «Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en las tinieblas, sino que tendrá luz de vida» (Jn 8, 12), son las palabras de Jesús que adquieren forma plástica en el *Descendimiento* de Capuz. Quedando todo el conjunto como lo está inscrito en un supuesto arco de medio punto, el abocinamiento de las distintas imágenes arrojando la figura central del Salvador se asemeja compositivamente a una ventana románica en la que la intensa luz de su estrecho vano se desliza por su marco abocinado hasta desaparecer en la oscuridad ambiental dominante. Este último aspecto se pone de manifiesto a medida que va pasando el grupo ante la mirada de los espectadores que, desde la visión frontal facilitada por el espacio vacío, el silencio que ocupa la superficie delantera del magnífico trono procesional, a la visión de los costados del conjunto, va progresivamente captando esa poderosa tridimensionalidad de la obra, en unos planos aristados por la expresión que, a modo de escultórica gruta, van arrojando la luz de la Redención. Este discurso de la luz se ve rubricado por la presencia de los dos rotundos

nimbos dorados que orlan las cabezas de Cristo y San Juan, el Apóstol de la luz: «Mientras tenéis la luz [Cristo], creed en ella; solamente así seréis hijos de la luz» (Jn 12, 36). Similar recurso formal empleará el artista años después en su ejecución de la imagen de la Soledad en el grupo del Santo Amor, convirtiendo a la Virgen casi en una oscura gruta que arropa en su interior la luz del oro<sup>5</sup>.

Estas capas de significación sobrepuestas, más evidentes unas, más subliminales otras, van otorgando al *Descendimiento* de Capuz su enorme valor tanto desde el punto de vista meramente formal como conceptual. ¿Cuántas de las obras de imaginería realizadas posteriormente pueden mostrar esa riqueza de contenidos, esa perfecta adecuación entre forma y fondo, esa capacidad de apelar a lo más hondo de nuestra capacidad de percepción sin recurrir a la exageración, manteniendo la serenidad, el equilibrio, esa *noble sencillez y serena grandeza* que en el siglo XVIII Winckelmann señalaba como características de toda obra de clásica belleza imperecedera? ¿Qué escultores han sido capaces de aportar el elemento de novedad que se le presupone a toda obra de arte y al tiempo conseguir una obra aceptada por la devoción popular? De entre los pocos que ha habido, los marrajos tenemos la suerte de contar con algunas de sus obras, entre las que sobresalen, sin duda, las excepcionales creaciones de Juan González Moreno, el *Santo Entierro* y la *Virgen de la Soledad de los Pobres*. González Moreno tomó de la maestría de Capuz su capacidad de esencializar y sustanciar la forma. En esa capacidad reside gran parte de la serenidad y del clasicismo en suma de ambos escultores, en la capacidad de poder transmitir expresiones individualizadas e ideas universales con unos rasgos se diría que apenas esbozados. A este respecto, resulta interesante conocer la opinión de uno de los más relevantes imagineros actuales que además ejerce una considerable influencia desde su posición de profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Juan Manuel Miñarro. Reconoce el maestro sevillano la importancia del modelo naturalista pero, al tiempo, considera los condicionantes que ha de tener la observación de la obra en la distancia que impone la procesión en la calle: «Si nosotros hacemos un retrato y lo ponemos en la calle, probablemente con los rasgos naturalistas, los elementos de la forma del rostro se nos perderían en la distancia y en el espacio. Es decir, que siempre que el imaginero deja dentro de las formas el natural que pueda utilizar, tiene que dejar un momento, unas líneas para que la lectura de esos rostros se pueda llevar a cabo en la distancia; esto es, que se produzca la plena percepción de esos rostros.»<sup>6</sup> Hasta aquí una posición que cabría considerar en todo coincidente con las premisas que Capuz plasma en su obra. Pero la solución del imaginero andaluz es diametralmente opuesta a la de Capuz en la manera de conseguir ese mismo objetivo: «La imaginería posee esa teatralidad que hace que los defectos tengan que estar potenciados; entonces,



El grupo del *Descendimiento* inscrito en un arco de medio punto.



(Foto J.F.L.)

*el natural se utiliza como referente, no se utiliza como mimesis.»<sup>7</sup>* He aquí la clave por la que la mayor parte de la imaginería de estirpe sevillana desentonaría en el cortejo procesional de los marrajos: mientras que Miñarro recurre a la exageración del natural para facilitar su lectura en la distancia, Capuz recurriría a la esencialización del natural en sus líneas maestras.

Hoy en día, cuando se siente la imperiosa necesidad de sustituir aquellas piezas que desentonan con la altura intelectual y estética de la obra de Capuz en el cortejo procesional de la noche del Viernes Santo Marrajo, y cuando se asiste a una desafortunada actividad creadora de nuevos y, en ocasiones, difícilmente justificables, insólitos grupos procesionales, cabría volver la mirada al





(Foto M.R.C.)



Santo Amor de San Juan. Detalle de la Soledad. (Foto J.F.L.)



Descendimiento, detalle de San Juan. (Foto J.F.L.)

*Descendimiento* de Capuz y pensar ¿cuántas de esas nuevas obras merecerían exponerse en Madrid y ocupar la portada de una publicación nacional recibiendo el unánime elogio de la crítica de arte?

Se puede contestar a esto último que los intereses de la creación contemporánea se dirigen actualmente en sentido muy distinto a los de aquellos tiempos del primer tercio del siglo XX. Pero el mismo artículo del ABC de 1930 nos muestra que no era muy distinta la situación entonces. Fue necesario un revulsivo como el que significó el *Descendimiento* de Capuz para que la crítica de arte tomara en consideración la imaginería. ¿Dónde está hoy ese revulsivo? A la espera de esa nueva parusía del genio creador en la imaginería, Capuz sigue ejerciendo magisterio desde el elocuente silencio de su obra cada noche de Viernes Santo. (Footnotes).

**JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ**

#### Notas

- (1) LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F., «Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz. El Calvario de Guernica como antecedente del *Descendimiento* de Cartagena. Nuevas consideraciones iconográficas», en *Ecos del Nazareno*, Cartagena, 1998.
- (2) D'ORS, E., *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte*, Madrid, 1989, p. 118.
- (3) COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid 1983, pp.346 – 347.
- (4) SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pp. 236 – 237.
- (5) Vid.: LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F., «Forma y fondo en la obra última del escultor José Capuz», en *Ecos del Nazareno*, Cartagena 2002.
- (6) VV.AA., *Exposición El Hombre de la Sábana. Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*, Ronda, 2003, p. 60.
- (7) Idem.

---

---

# UN AMARGO TRANCE EN LA VIDA DE UN HERMANO MAYOR. EL ENCARCELAMIENTO Y PRISIÓN DE DON JUAN MARTÍN DE ITURBURÚA

En el año 1999 se publicó en esta magnífica revista un artículo que yo escribí y que tenía por título «Semblanza histórica de los Hermanos Mayores de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno durante el siglo XVIII». Entre dichas semblanzas aparecía la de don Juan Martín de Iturburúa y en ella indicaba que en el año 1761 estaba encarcelado en el Castillo y Fortaleza de Cartagena, desconociéndose en ese momento cuales había sido las causas que habían llevado a don Juan Martín a la prisión, indicando que solamente futuras investigaciones podrían aclarar este oscuro episodio de la vida de Iturburúa.

En el año 2000 también colaboré en Ecos del Nazareno con otro artículo al que denominé «Los testamentos como fuente documental para la historia de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, una aproximación». En él indicaba que ante la escasez de documentos que durante la Edad Moderna hicieran directa referencia a la Cofradía marraja, existían en los protocolos notariales un tipo de escrituras en las que se podrían rastrear determinadas noticias relativas a nuestra Hermandad. Me refería a los testamentos.

Pues bien, a través del estudio de este tipo de escrituras se han podido averiguar con cierto detalle cuales fueron los motivos que llevaron a Iturburúa a la cárcel.

He pensado que no hay nada más gráfico que transcribir en su totalidad el documento a que hago referencia, el testamento de una pobre mujer angustiada en el momento que piensa hallarse próxima a la muerte, angustia que le llevó a otorgar testamento a pesar de declararse pobre de solemnidad y carente hasta del dinero necesario para poder pagarse su entierro y funeral.

Testamento de María Dominga Alba

Indey nomine Amen: Sepan quantos este mi testamento última y final voluntad vieren como yo Maria Dominga Alba, de estado doncella natural de la ciudad de Lucena, y vecina de esta de Cartaxena, hija lexitima y de lexitimo matrimonio de Manuel de Alba, y de doña Josepha Aranda, mis padres difuntos, naturales que asimismo fueron de esta ciudad de Lucena, estando

enferma del cuerpo, y sana de la voluntad, en mi libre juicio, memoria, y entendimiento natural el que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, y creyendo como firmemente creo en el alto y soberano Ministerio de la Santísima Trinidad Padre, hijo y Espiritu Santo tres personas realmente distintas, y un solo Dios verdadero, y en todo lo demas que cree predica, y enseña Nuestra Santa Madre Iglesia Católica y apostólica romana y baxo cuya fee y divina creencia he vivido y protexto vivir y morir como católica y fiel cristiana, Ruego a la Gran Reina de los Anxeles Maria Santísima Interceda con su precioso hijo que no atendiendo a mis culpas, y pecados me los perdone y ponga mi alma en carrera de salvación, baxo cuya invocación, y protección divina hago, y ordeno este mi testamento en la forma siguiente

Primeramente encomiendo mi Alma a Dios Nuestro Señor que la Crió y redimió con el infinito precio de su sangre y el cuerpo a la tierra de cuyo elemento fue formado; Imediante a ser como soy Pobre, sin tener vienes algunos, suplico, a la venerable cofradía de este Santo Hospital de María Santísima de los Dolores, que luego que sea fallecida, den sepultura a mi cuerpo en el campo santo de el, y por cuya razon de Pobreza no dispongo de sufragios algunos para mi Alma, ni menos aplico a las Mandas forzosas limosna alguna, lo que Declaro para que conste.

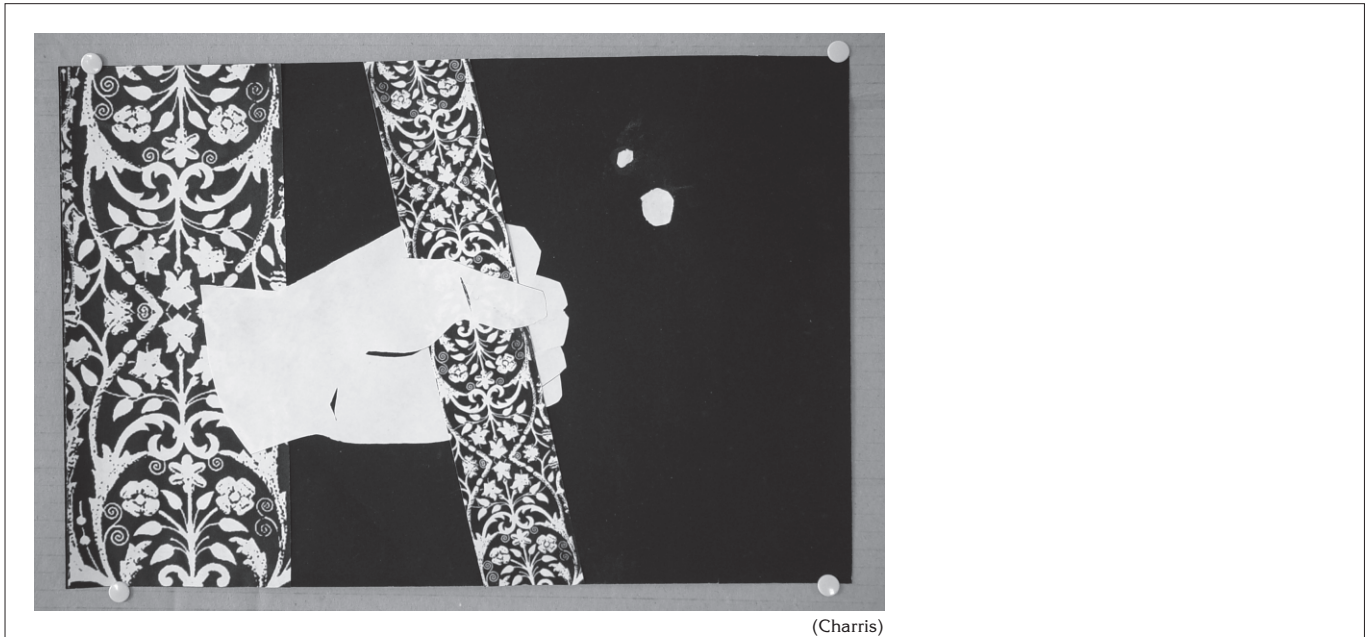
It. por quanto me hallo por la gravedad de mi accidente en sumo pligro, y proxima a morir, atendiendo a la estrecha Cuenta que de mis culpas, y pecados he de dar a la Divina Majestad deseando exonerar mi conciencia de los gravámenes que la ocupan para que por este medio consiga la Salvación de mi Alma, desde luego, hago manifiesto que por quanto en la causa que en esta ciudad se esta siguiendo contra don Juan Martín de Iturburua Administrador de Rentas Provinciales en ella, don Manuel Joseph Martínez, y don Nicolás Sáez, Escribano y cabo de las mismas rentas, y otros Ministros de su Ronda, practiqué cierta Declaración en la que expuse varios Particulares contra los susodichos en asunto a la calumnia en que se hallan sindicados, en cuya declaración posteriormente me ratifique, y sin embargo de todo lo referido Declaro, que quanto



(Charris)

comprende dicha mi declaración es Incierto y contra verdad, respecto a que para ello fui Inducida, y apremiada por Francisco Cabello mi cuñado, y otros, según expresaré: y es, que con motivo de haber separado al susodicho Cabello, del empleo de Ministro de las mismas rentas que ejercia, llego este a tanta Pobreza, que aflixido un dia, por no tener que comer, se puso a llorar en el Patio, y por lo que yo y Damiana de Alba su Mujer, y mi Hermana le consolamos, y pasados tres ó quatro dias el expresado Francisco Cavello, nos manifestó a ambas Iba al campo a traer un poco paxa, de cuyo viaxe volvió después de pasados quatro, ó cinco dias, diciendo que ya havia encontrado su fortuna, pues don Francisco de Armona le tenia señalados diez reales en cada un dia, en recompensa de cierta Declaración que havia practicado contra los expresados don Juan Martín y consortes y en la que havia expuesto que los susodichos havian solicitado al expresado su cuñado con promesa y Dineros que diese muerte al referido don Francisco de Armona, y que para este efecto havia pasado a la ciudad de Murcia, y que yo, y la citada su muger practicaríamos lo mismo a cuya proposición nos resistimos afeándole lo que havia executado; y pasando algunos dias de confirió a la casa de nuestra morada el escribano Paredes diciéndonos a mi, y a la citada mi hermana como haviamos caido de pies, pues la fortuna se nos havia

entrado por nuestra casa, que Declarasemos lo mismo que tenia expuesto el dicho mi cuñado, y lo pasaríamos bien, á lo que nos resistimos, y enfadado el citado Paredes, respondió nos fuesemos á la tal, con otras amenazas, y por lo que todo el dia se nos paso llorando a mi, y dicha mi hermana; y continuando posteriormente las persuasiones del referido mi cuñado, pasados algunos dias llegó a las casas de nuestra morada una noche, los escribanos Vigueras, y Jumilla, y nos llevaron a la de don Nicolás Cano, theniente de las mismas rentas, en la que se puso a escribir dicho Jumilla, dictándole el expresado Vigueras, y luego que hubieron acabado, nos dixeron los susodichos, que aquello mismo que quedava allí escrito, haviamos de decir siempre que nos preguntasen, con lo que nos despidieron: Y temerosa yo de mi conciencia pase el dia de la virgen de los Anxeles de este año, aconfesarme al Convento de Señor San Diego, y habiendo manifestado al confesor quanto va expresado me negó la absolución, por lo que bolví llorando a mi casa, y preguntándome la referida mi hermana que llevaba, le conte lo que me havia sucedido con mi Confesor, á que me respondió, que temerosa de lo mismo no havia ella querido hir aconfesar, que aquellas heran las cosas buenas que se componian en su casa, y por lo que ambas determinamos pasar a ver a dicho Vigueras para ver si tenia remedio, lo executado, y



(Charris)

plantean una nueva serie de preguntas. Al parecer entre los empleados en las Rentas Provinciales de Cartagena y Murcia se habían originado unos odios y tensiones que no conocemos con detalle, pero que fueron de tal intensidad que acabaron con una intriga tan compleja y mal intencionada que llevó a Iturburúa y una serie de compañeros de dichas Rentas a ser encarcelados, todos acusados del intento de asesinato de don Francisco de Armona.

Dentro de las personas que trabajaban en la Contaduría de Rentas Provinciales y Servicio de Millones de Cartagena hay claramente formados dos grupos. Por un lado están don Juan Martín, administrador de ellas en Cartagena, don Manuel José Martínez, escribano de las mismas, y don Nicolás Sáez cabo de estas Rentas, así como otros ministros que se citan en el testamento, aunque sin expresar sus nombres, todos los cuales fueron encarcelados en base a esta intriga. El otro bando lo formaban don Francisco de Armona, quien debía residir en Murcia, Francisco Paredes, quien en el vecindario que se hizo en 1756 con motivo de la confección del Catastro del Marqués de la Ensenada, es relacionado dentro del apartado en el que se incluyó a «Procuradores, escribanos y notarios», como escribano de Rentas, pero que en el mismo documento en una nota marginal dice «Existe en Murcia», lo que nos lleva a pensar que entre el año 1756 y 1761 debió de trabajar en la capital del Reino, entablando amistad con don Francisco de Armona (**AMC, Libro nº 30, p. 60 r.**), y lo mismo se hizo con don Nicolás Jumilla, también incluido en este grupo como escribano de Rentas (**AMC, Libro 30, p. 60 v.**). No hemos localizado en el Catastro al llamado Bigueras, aunque unos años antes, entre 1727 y 1745 hubo un escribano del número en Cartagena llamado Francisco López Bigueras, quien era natural de La Alberca, en la huerta de Murcia, y se trasladó a

Cartagena donde ejerció dicho oficio. De lo que ha quedado constancia es que fue sepultado en la iglesia parroquial de Cartagena en el día 26 de marzo de 1748 (**APSMG, Libro de Entierros nº 9, años 1744-1758, p. 72 r.**), por lo cual se deduce que el apellido Billegas es originario de la zona de Murcia, y a pesar que se dice en el testamento que era escribano, no puedo asegurar si lo fue de las Rentas Provinciales de la Contaduría de Murcia o no.

No se puede precisar el tiempo que los acusados del intento de asesinato de don Francisco de Armona, Iturburúa y demás compañeros, estuvieron en la cárcel, pero lo más seguro es que una vez que María Dominga Alba confesase toda la trama de esta intriga quedaran rápidamente en libertad. Lo que sí pienso es que Iturburúa debía de estar en libertad en el año 1763 pues en el mismo siguió pleito con el concejo de Cartagena sobre el uso de regalías de regidor (**AHN, Consejos Suprimidos, legajo 286, nº 4., año 1763: Autos del Consejo de Castilla a petición de Cartagena contra Juan Martín de Ituburua sobre uso de regalías de regidor.**)

En el testamento hay un apartado en el que se deja entrever que María Dominga Alba descubrió a las autoridades toda la verdad de esta intriga, pues cuando dice «It. Sin embargo de ser, como tengo referido, pobre de solemnidad, para lo que pueda ocurrir en virtud de este mi testamento nombro por mi albacea testamentario, á Vicente del Pino», lo que lleva a pensar que quizá estuviera esperando algún tipo de recompensa por parte de las personas que habían sido encarceladas y luego liberadas gracias a sus sucesivas declaraciones.

**FEDERICO MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRIN**

**ECOS DEL NAZARENO**

---

---

# FRATERNIDAD COFRADE

Por fraternidad se entiende ante todo, un *vínculo de sangre*, una relación de consanguinidad. Refiere, en consecuencia, una paternidad o maternidad común. Si dicho concepto lo extrapolamos a una Cofradía o Hermandad, dicho vínculo vendrá dado para todos aquellos que están bajo una misma advocación. Pero para los miembros de las Cofradías, la fraternidad existente entre los hermanos, han querido sea exportada fuera de ellas a los hermanos de otras Cofradías o Hermandades, bien de la propia ciudad, pueblo o región, o bien, de otras regiones. Y no es que quiera aquí hacer un estudio de la fraternidad en las Cofradías, ni mucho menos, sino es contar, trasladar a este papel, si mi torpeza me lo permite, un acto fraternal entre dos grandes Cofradías cartageneras, la de la *Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos)* y la *Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas (Californios)*, con la Cofradía de Murcia, del barrio de San Antolín, *la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón*.

Algo tan sencillo como un acuerdo de la Junta de Gobierno de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón en el año 1932, puso a una comisión de la misma en dirección a Cartagena con el único propósito de invitar a las cofradías cartageneras a la procesión de Lunes Santo en Murcia. Esta comisión estaba formada por el entonces presidente D. José Antonio Rodríguez Martínez, acompañado por el Comisario de procesión y funciones Don Mariano Ortiz Romero y por Don Eugenio López-Mesas Llanos como Comisario de estantes. Dichos señores quedaron muy agradados de la visita, tras la aceptación por parte de las cofradías cartageneras a la invitación realizada, por primera vez a la procesión de Lunes Santo.

La prensa escrita de aquella época (El Tiempo, El Liberal, La Verdad, Levante Agrario) se hacía eco de la noticia y en varios diarios puede leerse: **LOS «MARRAJOS» Y «CALIFORNIOS» DE CARTAGENA.** *Han sido invitados a desplazarse a Murcia el día de Lunes Santo, para ocupar un puesto de honor en esta suntuosa procesión las Ilustres Cofradías de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento, los cuales han aceptado con complacencia la invitación, prometiendo su asistencia. Damos con gusto la noticia a nuestros lectores y deseamos a los simpáticos «Marrajos» y «Californios» cartageneros que les sea grata su asistencia en nuestra ciudad.* Destacar que dicha noticia se presenta igual en las distintas publicaciones por lo que supongo sería una nota de prensa de la propia Cofradía del Perdón.

La Semana Santa de aquel año se celebró en el mes de Marzo, recogiendo los días desde el 20 al 27, Domingo de Ramos y Domingo de Resurrección respectivamente, siendo el Lunes Santo 21 de Marzo. La festividad de dicha fecha comenzaba muy temprano, desde las seis de la mañana se celebraban misas en sufragio por los cofrades difuntos (se ha de suponer que cada hora). En la de ocho, que celebró el señor cura párroco de San Antolín, se distribuyó el Pan de los Angeles a los cofrades y a sus familias. Hay concedidas indulgencia plenaria especial por Su Santidad Benedicto XV, a cuantos reciban la Sagrada Comunión en este templo y día de Lunes Santo. Terminaban las mismas con la misa de doce. Supongo que en alguna de estas celebraciones, los señores representantes de las cofradías cartageneras hicieron acto de presencia, ya que la Cofradía del Perdón obsequió a los mismos con una comida en el restaurante «El Nido» de esta capital, acto en el que reinó una gran cordialidad.

La procesión se puso en marcha, en ese año, a las siete y media de la tarde, figurando los siguientes pasos «El Prendimiento», «Tribunal de Caifás», «Cristo de la Columna», «Encuentro de Jesús con su Madre», «Santísimo Cristo del Perdón» y «La Soledad». Las representaciones de las cofradías cartageneras figuraron en dicha procesión, según el orden publicado de la misma, en los puestos 17º Comisión de Mayordomos de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos); puesto 18º Comisión de Mayordomos de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el paso del Prendimiento (Californios). La procesión se recogió pasadas las once de la noche sin que hubiera que destacar ninguna incidencia en la misma.

Dichas comitivas, además de lucidas, fueron numerosas y figuraron en ellas:

**Por la Cofradía Marraja**, en representación de la directiva: Don Inocencio Moreno (representando al hermano mayor); don Salvador Sánchez y don Francisco Hernández. Hermano vara de la Agonía, don Manuel Ramón Sánchez; Hermano vara de Jesús, don Sebastián García; Hermano vara Descendimiento, don Juan Gómez; Hermano vara de La Piedad, don José López Gallego; Hermano vara del Sepulcro, don Francisco Sobrao; Hermano vara San Juan, don José Garrido; Hermano vara de la Virgen, don Armando Gómez Lozoya.

**Por la Cofradía California**, en representación de la directiva: don Alberto Duelo (representando al hermano mayor); don Francisco Linares, don Juan Moreno, don

---

Guillermo López, don Manuel Arias, don Salvador Sánchez Vila, don Antonio Illán y don Joaquín González. Capirote de la Samaritana, don Antonio Murcia; Capirote de la Oración, don Enrique Carreño; Capirote del Osculo, don José María Hernández; Capirote del Prendimiento, don Evaristo Martínez; Capirote de San Pedro, don Alvaro Rizo; Capirote de Santiago, don Luis Deltell; Capirote de la Virgen, don Juan Oliva y don Eusebio Fernández; Capirote de la procesión del Silencio, don Ramón Lafuente.

Dichas comisiones dieron un gran suntuosidad a la procesión, debido a la lucida representación de las Cofradías cartageneras de Marrajos y Californios. Las hermosas túnicas y ricas capas de seda y terciopelo, con atributos bordados en seda y oro, llamaron la atención de la población murciana, que hicieron merecidos elogios de la gran brillantez que deben revestir las procesiones cartageneras. Como es lógico y correspondiendo a dicha visita, una Comisión de la Cofradía del Perdón se trasladó a Cartagena para asistir a las magnas procesiones de Californios y Marrajos.

El Miércoles Santo (23-marzo-1932), por la mañana, arribaba a Cartagena la representación Magenta, encabezada por su Presidente o Hermano Mayor, don José Antonio Rodríguez; Secretario, don Félix Sánchez Pérez; Comisario de procesión y funciones, don Juan Almarza Solera; Comisario de estantes, don Eugenio López-Mesas Llanos y los mayordomos: don José Caro (padre e hijo), don Eugenio López-Mesas Llanos (sobrino), don José López Alemán, don Antonio Gómez Acosta, don Ángel Martínez, don Antonio Ruíz y don José Caballero. Dicha comisión fue recibida a su llegada a Cartagena por la Mesa de la Cofradía California. Por la noche, a las siete y media, la comisión murciana fue obsequiada con un banquete en el Gran Hotel por la Cofradía Marraja. Tal vez los comisionados murcianos pudieron asistir al acto que tras finalizar la procesión de la madrugada se realizaba procediendo al reparto de cestas con viandas entre las familias pobres del barrio de Pescadores, en la calle de la Soledad, donativo que hacían los Hermanos de la Agrupación de la Virgen Marraja.

Pasados los días festivos de la Semana Santa, la Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, celebró Cabildo General Extraordinario, siendo nombrados por aclamación y a propuesta del Hermano Mayor de la Cofradía, Mayordomos de Honor, los señores Hermanos Mayores de las Ilustres Cofradías de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento (Californios) y de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de la vecina ciudad de Cartagena. Dicho honor fue contestado por dichas Cofradías, según comunicación recibida con fecha 25-abril-1932, de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, por la cual se informa que en el Cabildo de Mesa celebrado el día 21, en atención a las circunstancias

de fraternidad que concurrieron en las relaciones existentes entre las dos Cofradías, se acordó por unanimidad nombrar al Presidente de la Cofradía murciana, como representante de la misma, Comisario de Honor de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, enviando también un título de Hermano a favor de la Cofradía que saca su procesión el Lunes Santo, constando en el mismo los innumerables jubileos e indulgencias concedidos por Su Santidad el Papa Clemente XI, en el año 1716, a dicha Cofradía Marraja. En el mismo sentido, el día 6 de junio, se recibió por parte de la Cofradía California un comunicado por el cual se informaba a la directiva murciana que el día 4-junio-1932, en Cabildo Pleno de Mesa, por unanimidad, se había nombrado Mayordomo de Honor de la Ilustre Cofradía California al Hermano Mayor de la Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, acompañándose a dicho escrito la patente de hermano, así como una fotografía de su Titular dedicada cariñosamente a la del Perdón.

Creo que queda probada, sin justificación alguna, lo positivo de aquella iniciativa, que siguieron manteniendo durante años e incluso después del fatal hecho histórico de nuestro país acaecido durante los años de 1936 hasta 1939. Las Cofradías perdieron gran parte de su patrimonio, así como de su archivo y muchos actos como el que me he permitido relatar en estas páginas sucedieron, pero tal vez no podamos tener noticias de ellos porque sucumbieron tras el sello del horror, cuando la fraternidad fue olvidada y surgieron las iras, la violencia y la destrucción.

No quiero cerrar este relato, sin pedir mis más sinceras disculpas por el acopio de datos en el mismo, esperando que si no he tenido la habilidad de ser ameno sabrán disculparme y que los datos obrantes en él sean de tanto interés como lo fueron para mí cuando por fortuna los descubrí.

Como cofrade mayordomo de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia y como su actual Comisario de Cultos y Funciones Religiosas, quiero pedir a nuestros excelsos titulares un voto de gracias para todos los cofrades de nuestras respectivas cofradías, para que llegado el momento recuperemos de la historia todos aquellos actos de fraternidad que nos unieron y que en el presente y en el futuro vayamos aunando esfuerzos para seguir materializando de alguna manera esa fraternidad entre nuestras Cofradías.

**MARCIAL D. ALARCÓN MARTÍNEZ**  
*Comisario de Cultos y Funciones Religiosas de la  
Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía  
del Santísimo Cristo del Perdón*



---

# LA PROCESIÓN MARRAJA, UNA ANTOLOGÍA DE LA MEJOR ESCULTURA DEL SIGLO XX



*Santo Sepulcro. José Capuz y Félix Granda. (Foto M.R.C.)*

La aparición de Salzillo en el panorama artístico levantino del siglo XVIII supone, como decían los clásicos, un relámpago en el cielo claro. No es fácil imaginar qué habría sido de la escultura murciana en los últimos trescientos años sin la presencia decisiva de este verdadero portento del arte español. Sería una tarea harto difícil por muchas razones, pero no es la menor de ellas el hecho de que el genio de Salzillo marcara tan indefectiblemente el devenir histórico de la imaginería murciana que su impronta sigue distinguiéndose a la perfección hoy, casi dos siglos y medio después de su muerte; en una tierra donde el ilustre apellido sigue condicionando, en un sentido u otro, cada golpe de cincel y cada trazo de decoración estofada.

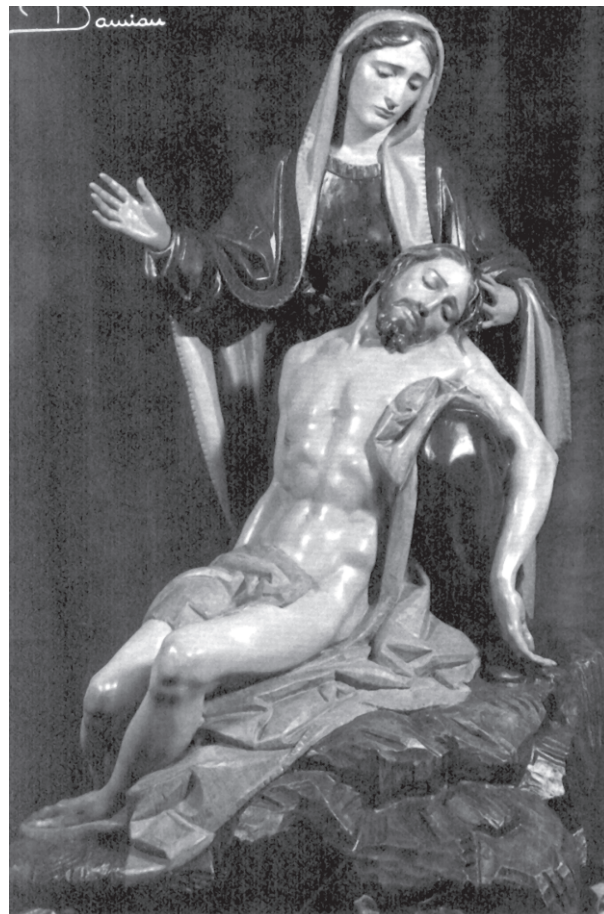
No creo que nadie discutiera esta sencilla afirmación. Otra cosa, claro, sería mensurar la fortuna o idoneidad de tal circunstancia para el desarrollo y evolución de una escuela artística. Salzillo es un escultor muy peculiar, uno de esos extraños fenómenos que son más fáciles de ponderar que de razonar. No siempre ha gozado de una valoración del todo positiva: sus principales opciones estilísticas, tan próximas al rococó, fueron en ocasiones objeto de dura crítica por parte de los historiadores del arte<sup>1</sup>. Sin embargo, el paso del tiempo ha ido consolidando una creciente admiración por un hombre que supo caminar por la cuchilla de una navaja y terminar haciendo malabarismos sobre el filo. Dulzura, belleza formal, colores vivos, pliegues rebuscados y ampulosos,

honda expresividad, sangre, martirio, la Muerte de Cristo. Una combinación arriesgadísima que Salzillo cultivó con enorme acierto.

Sin embargo, lo portentoso del arte del insigne murciano era difícilmente heredable. Doscientos años después su escuela ha sembrado el levante de centenares de réplicas de sus obras más destacadas y de nuevos conjuntos presididos por una constante búsqueda de emulación de sus virtudes. Naturalmente los resultados han sido muy dispares, y los nombres ilustres con sus obras maestras no han faltado. Pero, en mi opinión, las más de las veces ha sido inevitable caer en el amaneramiento y en la edulcorada declamatoria. Ocurre sin embargo que, independientemente de las calidades alcanzadas, este tipo de obras siempre han complacido a las aspiraciones de las Cofradías y a la vez han resultado muy del gusto de un tipo de público que ha amoldado en exceso su gusto artístico a la mera costumbre visual. En cierto sentido, la inmensa fortuna de la Región de ser cuna de uno de los mayores artistas de la Historia de España se ha truncado en pesado obstáculo para la evolución de su imaginería, anclada desde hace más de doscientos años en la mismísima propuesta estética y estilística. Los resultados, ya en nuestros días, son cada vez más desoladores.

Por eso hay que saludar con entusiasmo la línea seguida por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena. La Procesión marraja del Santo Entierro es, actualmente, una verdadera referencia nacional de la mejor imaginería del siglo XX, con la presencia de algunos de los mejores artistas de las últimas centurias y con magníficos ejemplos de escuelas escultóricas de muy distintos caracteres. Todo ello, además, conformando una serie episódica en la que la diversidad estilística no va en detrimento de la necesaria unidad narrativa y emocional. La apuesta artística es coral, en efecto, pero también indudablemente armónica. No podría bastar con una yuxtaposición de propuestas interesantes y de firmas de renombre: los autores han tenido muy en cuenta la circunstancia de estar trabajando sobre un elemento más de un gran engranaje que tiene ya su propio espíritu estético.

La liberación (pues no creo exagerado utilizar esta expresión) del yugo salzillico es un paso valiente dentro de la historia procesional levantina, cuya importancia es probable que no haya encontrado aún el eco que merece<sup>2</sup>. No se trata ya de una labor profesional eficaz que responde a la perfección a las necesidades evangélicas y devocionales que dan sentido al desfile procesional, sino de valor artístico en sentido estricto, de las inmensas calidades escultóricas de un cortejo que, también por este motivo, figura sin la menor duda entre los más importantes de España. La magna Procesión marraja constituye de todo punto una reivindicación de la vitalidad y frescura



La Piedad. José Capuz. (Foto Damián)



Descendimiento. (Detalle)





*Cristo Yacente. José Capuz. (Foto Damián)*



*Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen. José Capuz. Inicialmente concebido para procesionar tras el Sepulcro, en la noche del Viernes Santo. (Foto M.R.C.)*

de un género artístico genuinamente nacional y que, en muchas latitudes, había dado graves síntomas de adocenamiento. La imaginería ventisecular, aún extraña e ignorada por la mayor parte de los críticos de arte, ofrece verdaderas joyas que por sí mismas justifican la pervivencia de los talleres y los oficios relacionados con la talla de la madera. Y, sin embargo, salvo en contadas excepciones, aún en el caso de las piezas más notables, sólo sirven de lucido acompañamiento, de secundarios de lujo en una puesta en escena en la que toda la atención artística está centrada en los consabidos nombres de los maestros del Barroco, llámense Salzillo, Gregorio Fernández, Montañés o Mesa.

Cartagena, en esta Procesión, ofrece en cambio la oportunidad única de descubrir el inmenso valor de la imaginería moderna a través de una serie escultórica de primer orden. Capuz, González Moreno, Abascal, Hernández Navarro, Flotats, Efraín Gómez: todos dejaron algo de lo mejor de su genio como artistas en la Cofradía Marraja, que hoy puede enorgullecerse de haber formado en poco más de cincuenta años un patrimonio que pueden contemplar con legítima envidia la gran mayoría de las cofradías pasionarias españolas.

Sin duda el punto de arranque de la apuesta estética marraja hay que situarlo en el encargo que se le hace a José Capuz en un complejo y, en cierto sentido,

incómodo trabajo<sup>3</sup> que culmina con el magnífico conjunto de la *Piedad*, llegado a Cartagena en 1925. De ahí, hasta el magnífico epílogo firmado por el escultor con el «*Santo Amor de San Juan*», en 1953<sup>4</sup>, Capuz realiza una serie de pasos en los que la exhibición de sus cualidades artísticas parece no tener límite. Cada obra encerraba, en sí misma, la trampa de una herencia iconográfica difícilmente esquivable (como en el caso del *Descendimiento*, el *Yacente* o el *Nazareno*) o el peso de una firma en la obra sustituida suficiente para anular cualquier intento de originalidad (el paradigmático caso de San Juan y la legendaria belleza de la obra de Salzillo destruida en la Guerra Civil). Sin embargo, Capuz salió airoso del trance una y otra vez, en una constante lucha por superar sus propias calidades y dar lo mejor de sí «como artista y como creyente». Lo más significativo no es que el hecho objetivo que un gran artista realice una serie de grandes piezas escultóricas, circunstancia sin duda meritoria pero en todo caso muy común en la historia de la imaginería española. La magnitud de la obra de Capuz radica precisamente en el hecho de obtener tamaño triunfo situando su propuesta escultórica en la vanguardia artística, rompiendo frontalmente con trescientos años de inmovilismo estilístico en lo que se refiere a la escultura procesional. El *Descendimiento* de 1930 no es un acierto escultórico: es un atrevimiento genial. De la ampulosidad teatral barroca no queda nada, todo ha sido sustituido por el imponente expresionismo intimista tan



Santísima Virgen de la Soledad. José Capuz. (Foto A.C.N.P.J.N.)



Nuestro Padre Jesús Nazareno. José Capuz. (Foto A.C.N.P.J.N.)

característico de su autor, tan fuertemente imbuido de una particular visión cubista del arte figurativo, en la que el sentido caligráfico de rostros y cabellos se enmarcan por la dureza geométrica de los ropajes. Todas las reglas escénicas quedan violentadas en la ejecución de Capuz: no es descabellado decir, incluso, que no es un grupo procesional en el sentido estricto de la palabra. No hay espacio, ni compensación, ni diversidad de puntos de vista imprescindible en una obra destinada a la contemplación en redondo. Y sin embargo queda en el espectador la profunda certeza de que estamos ante algo verdaderamente sublime, que satisface espléndidamente el más exquisito gusto artístico a la vez que conecta con los resortes emocionales más íntimos. Una obra maestra en sentido absoluto.

Y no es la única. Porque similar reto tuvo que suponer enfrentarse una vez más a la gastadísima iconografía del *Cristo Yacente*, tan exitosa en el modelo creado por Gregorio Fernández<sup>5</sup>, y sobre la que, en principio, poco podría decirse. Sin embargo Capuz vuelve, en cierta manera, a ignorar los postulados clásicos castellanos para

recrear la Muerte en su radicalidad. El Yacente marrajo es, ante todo, un cadáver: todo elemento narrativo y teológico aparece supeditado a esta premisa representativa<sup>6</sup>. Los elementos teatrales utilizados por Fernández están totalmente ausentes en este caso: no hay movimiento, ni cromatismo, ni apariencia de vida en la muerte; antes bien, el cuerpo del Yacente de Capuz aparece casi fundido sobre la sábana y la losa; pero no formando un todo pétreo sino precisamente una masa orgánica inerte, con un modelado en el que el artista exhibe su maestría en el manejo del volumen. El resultado final, esa radical expresión del Dios muerto y sepultado, se convierte magistralmente en el epicentro de la procesión marraja<sup>7</sup>. La proeza de Capuz, en este paso, es acaso la más meritoria desde el punto de vista creativo: el peso iconográfico, con ser grande en todas las ocasiones, alcanza en las representaciones del Yacente su punto más asfixiante. Y sin embargo la originalidad del planteamiento, la intención expresiva y las calidades alcanzadas confluyen en este hito de la imaginería del siglo XX.

Las imágenes de vestir de *San Juan*, *Jesús Nazareno*



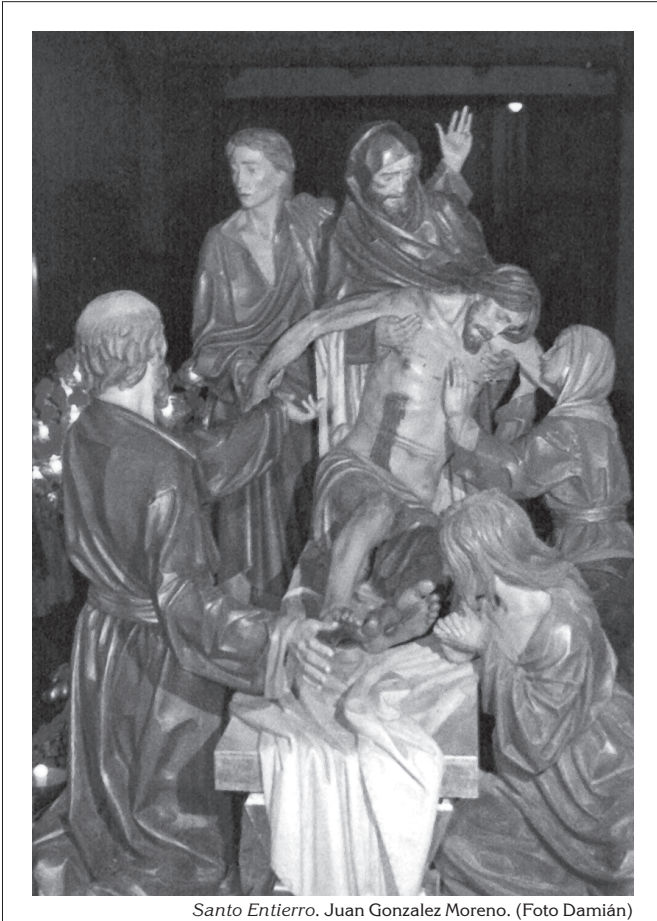
San Juan Evangelista. José Capuz. (Foto A.C.N.P.J.N.)

y la *Virgen de la Soledad* suponían también verdaderos retos, por diferentes motivos. En el caso del Nazareno, la importancia de la Imagen Titular de la Cofradía no impidió que por segunda vez Capuz ofreciera una versión personalísima de la tradicional iconografía de Jesús camino del Calvario, que desde el siglo XVI goza de tan amplísima devoción por toda España, y en especial en Andalucía. Se rompe el modelo de Cristo ensimismado y cabizbajo y se sustituye por una intensidad espiritual plena, activa, llena de magnética presencia. No es una invitación a la contemplación de la Imagen Sagrada, sino la narración de un pasaje complejo y que implica definitivamente al espectador en la trama protagonizada por el Nazareno<sup>8</sup>. Idéntico propósito narrativo persigue la *Virgen de la Soledad*, modelo mariano que huye decididamente del canon salillesco, tan repetido por todo el Levante. Capuz prescinde de todo ideal de belleza para no distraer la atención de la realidad dramática de una Madre horrorizada ante la muerte de su Hijo. El artista sabe que no está realizando simplemente una Imagen devocional destinada a ser procesionada en estación de penitencia; sino que está escribiendo el último capítulo

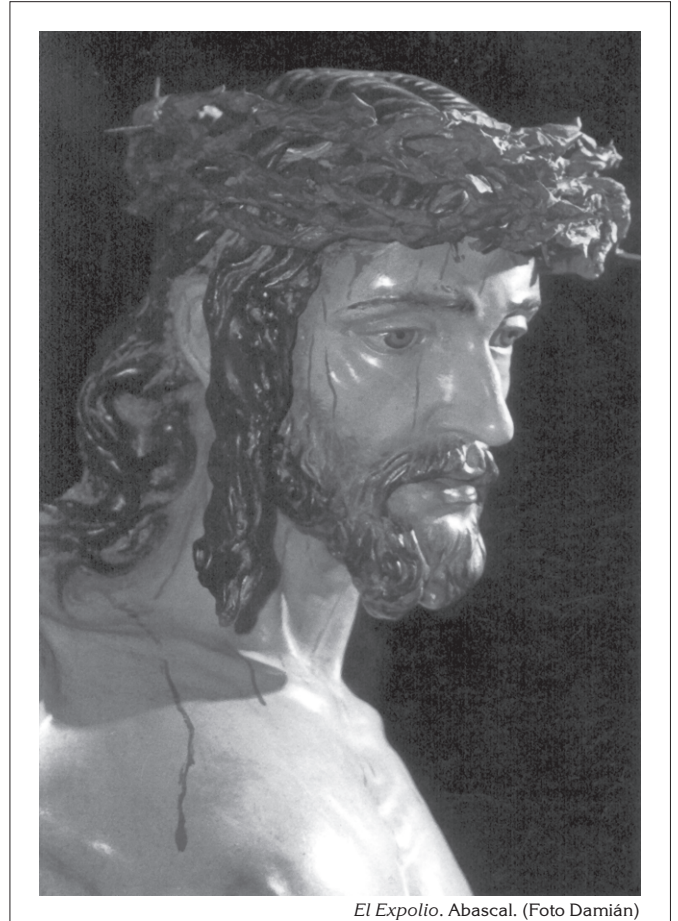
del gran drama pasionario cuya puesta en escena él mismo ha pergeñado en sus líneas maestras. La *Virgen de la Soledad* necesita del *Nazareno*, del *Descendimiento* y del *Yacente* para alcanzar su verdadera dimensión artística. Este planteamiento que por completo rompe con la tradicional representación aislacionista da como resultado un nuevo modelo de imagen procesional, donde la expresividad y la potencia emocional sustituye a la delectación estética y a la sensibilidad dulzona.

Similares reflexiones pueden ser perfectamente aplicadas a la talla de *San Juan*, si bien en este caso además tuvo Capuz que enfrentarse a un reto aún mucho mayor que una serie de cánones a los que el pueblo está acostumbrado. Me refiero, claro, a la ardua tarea de tener que sustituir una Imagen que no sólo gozaba de gran aceptación popular, sino que suponía en sí misma una verdadera obra maestra, sin duda uno de los trabajos más inspirados de Francisco Salzillo. El valenciano, por su parte, tomó una decisión tan inteligente como honesta, honrando la talla desaparecida de la forma más adecuada: dando lo mejor de su propia concepción artista. Así, el *San Juan* antiguo era tan representativo de las mejores cualidades escultóricas de Salzillo como el actual lo es de las de Capuz. El Apóstol marrajo delata de mano de su autor de forma indefectible. Pura caligrafía estilística. Y por supuesto una joya más para la Cofradía.

Si hay un nombre que resplandece junto a Capuz en la Procesión marraja del Santo Entierro es, sin duda, el de **Juan González Moreno**. Una sola obra basta para que su recuerdo sea mantenido con reverencia. El escultor murciano firma para la Semana Santa de Cartagena uno de los grupos escultóricos más importantes del siglo XX: el *Santo Enterramiento*. Si no temiera las iras de los entusiastas del *Descendimiento*, yo diría que es precisamente con éste paso con el que la Procesión alcanza su más impresionante cima artística. El tema clásico del «Compianto», tan abundante en el cuatrocento italiano<sup>9</sup>, se retoma en los grandes retablos del barroco español con singular fortuna<sup>10</sup>, pero en raras ocasiones traspasa las fronteras de los templos. Su presencia en los desfiles procesionales no es habitual hasta mediados del siglo XX, cuando el auge cofrade lleva a representar algunas escenas del relato evangélico de la Pasión. El propio González Moreno realizó al comenzar su carrera como imaginero un Santo Entierro para Murcia, y aún haría muchos años después otro para Albacete, ambos con importantes diferencias estilísticas y ambos de gran interés escultórico, aun sin alcanzar la calidad imponente del paso marrajo. Con frecuencia se ha dicho que González Moreno quiso mantener en cierta forma la estética planteada por el gran ratifica de la procesión que era Capuz. Sin embargo, y siendo evidente un común interés por huir de los postulados imagineros murcianos, en realidad el *Santo Enterramiento* es precisamente todo aquello que el *Descendimiento* de Capuz no. Lo que



*Santo Entierro. Juan Gonzalez Moreno. (Foto Damián)*



*El Expolio. Abascal. (Foto Damián)*

González Moreno representa es el grupo escultórico procesional por antonomasia; sustanciado en la multiplicidad de puntos de vista, en la idoneidad para la contemplación en redondo. El recogimiento y la silenciosa quietud del Descendimiento se alborota en el Santo Enterramiento, pleno de acusados perfiles, de movimientos declamatorios, de compensaciones de gestos y actitudes. Variada y compleja actividad alrededor del cadáver de Cristo, sostenido por José de Arimatea<sup>11</sup> para facilitar su visión por el espectador. Todo el espacio escultórico completado por la sabia disposición de fuerzas, sin romper en ningún momento el más perfecto de los equilibrios. Y luego esa impronta personalísima de González Moreno, esa reinención de la escultura clásica forjada con gran economía de trazos de cincel y salpicada de un leve impresionismo, algo inédito en la imaginaria española y que alcanza con esta obra su más impresionante expresividad artística. El *Santo Enterramiento* coloca sin duda a González Moreno como uno de los escultores más ilustres dentro de la larga y próspera historia de la imaginaria española.

El barroco aparece decisivamente en la Procesión marraja de la mano de **Juan Abascal** y su magnífico grupo del *Expolio*. No son frecuentes en tierras levantinas los encargos a los escultores andaluces, conscientes de que la escuela imaginera sevillana poco tiene que ver con la estética de Salzillo y sus seguidores<sup>12</sup>. Abascal, con una

producción relativamente escasa, es uno de los más interesantes imagineros del siglo. Formado naturalmente en los postulados de Juan de Mesa, que tomó el naturalismo clasicista de Montañés y lo bañó de un dramático hiperrealismo, este sevillano ha perfilado su arte con una considerable dosis de sobriedad y contención, alejándose en parte de la ampulosa y efectista teatralidad que con tanto acierto cultivaron escultores como Gijón, Buiza, Ortega Bru o Lastrucci. Abascal es, por así decirlo, y junto con Palma Burgos, el más castellano de los escultores andaluces. No es amigo de postizos ni vestiduras: le gusta recrearse con buena gubia en la talla completa<sup>13</sup>. Una peculiaridad que sin duda lo convierte en particularmente idóneo para compartir desfile con Capuz y González Moreno. La temática del encargo marrajo, también relativamente insólita en el terreno imaginero hasta bien entrado el siglo XX, permite al escultor expresarse con considerable libertad. Abascal moldea el cuerpo desnudo de Cristo con la brillantez y solvencia propia de su escuela, donde la habilidad con los instrumentos para trabajar la madera es capital para recrear la anatomía con llamativa minuciosidad. El *Expolio* marrajo, en su sencilla composición, resulta un conjunto austero, bien ejecutado y técnicamente brillante. Con su propio lenguaje y sin disimular su filiación, el sevillano trae a Cartagena una muestra notable de otra forma de concebir la escultura imaginera, aportando calidad y variedad estilística sin violentar el espíritu estético del cortejo.



La Agonía. Carles Flotats, Efraín Gómez.



Santa María Magdalena. José Hernández Navarro.



La Lanzada. García Mengual.

Desde el otro extremo de la península llega el *Cristo de la Agonía*, obra del catalán **Carlos Flotats**. Se trataba nuevamente de sustituir una magnífica pieza, ciertamente dramática, atribuida a Francisco Salzillo. La cofradía vuelve a eludir encomendar la tarea a uno de los artistas de la escuela murciana que pudiera emular la obra perdida y encarga al jesuita de Barcelona una imagen que difiere de todo punto con la anterior. Flotats evidencia en parte los caracteres almidarados y grandilocuentes propios de la imaginería catalana, pero dominados por un evidente conocimiento técnico y por un afán de encontrar personalidad propia en una línea escultórica que en los talleres de Olot se había vulgarizado definitivamente. El Crucificado de Flotats, majestuoso y expresivo, consigue escapar del adocenamiento y se mantiene hoy como noble muestra de una escuela artística que tuvo su importancia y que hoy prácticamente ha desaparecido. Para completar el grupo de la Agonía, **Efraín Gómez** realiza la *Virgen de la Amargura*, que nuevamente supone una ruptura clara con la clásica *Mater Dolorosa* salzillesca. La talla, que prescinde de todo añadido barroco, encaja perfectamente en la línea general de toda la Procesión con su ajustada línea y la finura del rostro afligido de la madre, a cuyo dramatismo contribuye la circunstancia de haber pretendido el autor retratar a la hija fallecida del presidente de la Agrupación, Wenceslao Tarín<sup>14</sup>.

El último nombre a añadir es precisamente el que más brilla dentro del panorama imaginero de nuestros días. **José Hernández Navarro**, mucho más autodidacta que discípulo, es un verdadero revolucionario de la iconografía procesional española. Pese a su juventud, presenta ya una vastísima obra llena de aciertos y novedades, de las que cabe destacar sin duda su dominio absoluto del espacio escultórico, sus originales planteamientos en la composición de grupos y una destacada habilidad como retratista. Una de las primeras obras para Cartagena es la de *María Magdalena*, que curiosamente supone la única pieza del magno cortejo de la que puede señalarse su filiación salzillesca. Pese a tratarse de un autor que a lo largo de los años ha consolidado unos rasgos estilísticos muy personales y alejados de los esquemas dieciochescos murcianos, excepcionalmente en esta obra recrea el ideal salzillesco de belleza, en un rostro que muestra esa dulce amargura, tan familiar para el espectador de estas tierras, que cabe emparentar con algunas obras barrocas como la Verónica de la Cofradía de Jesús de Murcia<sup>15</sup>. Es evidente que en esta gran antología de la imaginería contemporánea no podía faltar una obra del escultor murciano más importante desde González Moreno, y la figura más destacada de la imaginería nacional actual.

Sería hipócrita, en este repaso de las grandes obras escultóricas de la Noche marraja, ignorar la presencia del grupo de *la Lanzada*, de Antonio García Mengual. Lo

cierto es que no hay razón para exigir a un paso procesional que se trate de una maravilla artística que sea asombro de los siglos venideros. A fin de cuentas, las «insignias» (que es como se llamaba a los pasos de Semana Santa en el siglo XVII) persiguen un propósito catequético que utiliza el arte como instrumento expresivo, como canal de comunicación entre la Cofradía y los fieles, no como un fin en sí mismo. Pero tampoco podemos ignorar que los marrajos, a través de muchas décadas de esfuerzos y sacrificios, han terminado comprometiéndose voluntariamente con Cartagena y su Semana Santa para ofrecer lo mejor de sí mismos y de sus artistas, a la mayor honra del relato santo del Entierro de Cristo. No es necesario decir que en este cortejo chirría la presencia de una obra como *La Lanzada*, que pasea sus carencias clamorosas entre tantas magnificencias artísticas y artesanales. El intento de defender este paso como muestra de una concepción escultórica muy particular es inútil, porque no se puede disfrazar de peculiaridad estilística lo que no son sino deficiencias artísticas. En la historia de todas las Cofradías sucede siempre que hay un momento en que el corazón va por delante y se dan pequeños pasos que, aunque en un momento dado satisfagan anhelos e ilusiones, finalmente resultan haber sido dados en falso. No es cuestión de rasgarse las vestiduras, sino sencillamente de trabajar tan duramente como aquellos primeros hermanos para mejorar lo mejorable cuando sea posible. Lo contrario no es respetar sus deseos, sino traicionar sus esfuerzos.

Como puede verse, la apuesta realizada a lo largo de más de cincuenta años por la Cofradía marraja ha forjado un patrimonio artístico impresionante, una verdadera exhibición de vitalidad de la imaginería española contemporánea; convirtiendo la Procesión del Santo Entierro en una de las más interesantes que durante la Semana Mayor pueden contemplarse en España. A los marrajos de entonces les corresponde el mérito, a los actuales el deber de conservar tamaño tesoro con el interés y cuidado que merecen, y a los futuros muchos cientos de años de legítimo orgullo.

### ENRIQUE CENTENO

Pregonero de la Semana Santa de Cieza 2005

#### Notas

<sup>(1)</sup> Probablemente fuera Ceán Bermúdez el primero en saludar con particular insistencia las virtudes del arte de Salzillo, iniciando a su vez una línea de críticos entusiastas que se prolonga hasta nuestros días.

<sup>(2)</sup> Quizás los serios esfuerzos de renovación realizados por artistas de la importancia de Capuz o González Moreno no consigan satisfacer las exigencias actuales de una crítica artística que sigue deplorando la pervivencia de la obra figurativa. Lo cierto es que,

sea o no conforme con las propuestas de la vanguardia, la imagen procesional sigue estando indefectiblemente marcada por la condición de estar supeditadas a la religiosidad popular y al culto. En otras palabras: a un Crucificado realizado bajo los postulados del arte abstracto se le podrá admirar en un museo, pero no podrá inspirar devoción alguna.

<sup>(3)</sup> Pues se trataba nada menos que de emular a la mismísima patrona, la Virgen de la Caridad, verdadero epicentro del sentir devocional del pueblo cartagenero. Con mayor libertad expresiva, y con un resultado ciertamente magistral, pudo posteriormente trabajar el escultor para entregar un grupo homónimo para Cieza en 1943.

<sup>(4)</sup> Que, como sabemos, fue realizado por el autor con la intención de que se incorporara a la procesión del Santo Entierro de Cristo; originando un debate que viene alargándose ya más de sesenta años.

<sup>(5)</sup> Serie que el murciano José Planes supo adaptar al gusto levantino con singular acierto en los numerosos ejemplares que reciben culto en diverso lugares de nuestra geografía. Más personales resultan los magníficos modelos de Mariano Benlliure (Hellín), Séiquer (Orihuela) y González Moreno (Villena).

<sup>(6)</sup> Conocida es la anécdota en la que la obra de Capuz, escondida en tiempos de la Guerra Civil, fue confundida con un auténtico difunto.

<sup>(7)</sup> Es evidente que a la majestuosidad e importancia del conjunto contribuye decisivamente el magnífico trono de Félix Granda; muy superior, a mi juicio, al realizado según diseño de Moreno Carbonero para el Santo Sepulcro malagueño.

<sup>(8)</sup> No obstante la aceptación general de la que gozó la talla desde el primer día, Capuz tuvo que retirar el cíngulo tallado que disgustaba a los marrajos por su difícil compatibilidad con la túnica con la que debía ser vestido el Nazareno (HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.,

José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja, Cartagena, 1995, p. 93).

<sup>(9)</sup> De verdadero hito en la historia de la escultura cabe calificar el de Nicola dell'Arca, de 1463, conservado en la Iglesia de Sta. Maria della Vita, en Bolonia.

<sup>(10)</sup> Como los famosísimos de Juan de Juni (Museo Nacional de Escultura, Valladolid) y Pedro Roldán (Hospital de la Caridad, Sevilla)

<sup>(11)</sup> Evocando algunos modelos de «Pietà» esbozados por Miguel Ángel.

<sup>(12)</sup> Actualmente, en cambio, sí se está produciendo una considerable «sevillanización» de los desfiles murciano, con la sucesión de encargos a escultores como Álvarez Duarte, Navarro Arteaga y Bejarano Moreno.

<sup>(13)</sup> De hecho, el autor sevillano siempre ha tenido un elevado concepto de esta peculiar rama artística, que pretende dignificar con estas decisiones estéticas. Formado como jurista y convertido en imaginero auténticamente vocacional, insiste siempre en que la escultura religiosa es sencillamente una más de las manifestaciones escultóricas. En sus propias palabras, «la imaginería es una rama, un camino para la escultura. El escultor y el imaginero son una misma cosa. Un imaginero no escultor, mal imaginero es»

(DÍAZ VAQUERO, M.D., Imagineros andaluces contemporáneos, Córdoba, 1995, p. 158)

<sup>(14)</sup> MÍNGUEZ LASHERAS, F., Recuerdo de la Semana Santa de Cartagena, Cartagena, 2001, p. 435.

<sup>(15)</sup> Aunque algunos autores encuentran más directa relación con los últimos epígonos de la escuela de Salzillo, como Sánchez Araciél y Sánchez Lozano (MELENDREAS GIMENO, J.L., Escultores murcianos del siglo XX, Murcia, 1999, p. 497).

---

# RESTAURACIÓN DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO, ESCULTURA DE JOSÉ CAPUZ, TITULAR DE LA COFRADÍA MARRAJA



El Consejero de Cultura, Juan Ramón Medina Precioso, entrega la imagen restaurada. (Foto Pablo Sánchez)

En los últimos meses el Centro de Restauración ha llevado a cabo la restauración de la imagen titular de la Cofradía de los Marrajos, *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Si las tareas de restauración siempre son comprometidas, en mucha mayor medida lo son cuando se trata de restaurar una imagen religiosa como el Nazareno de los Marrajos, que arrastra tras de sí la enorme devoción popular en la Madrugada del Viernes Santo cartagenero y que actualiza cada año los alrededores de cuatrocientos años de historia de la Cofradía Marraja. Al peso de las anteriores responsabilidades se une la dificultad de tratar una obra escultórica de José Capuz, en especial en todo lo referente a policromía, con una técnica muy delicada y distinta de la acostumbrada por la dominante escuela imaginera barroca.

El Nazareno de Capuz presentaba diversas pérdidas de policromía en la talla de la cabeza, debido a los roces de la corona de espinas. A este respecto hay que destacar que la corona original había sido sustituida por otra dorada y que en alguna otra ocasión se le había restituido la primera, sin tener en cuenta que este elemento tenía una posición claramente definida fuera de la cual podía dar lugar a movimientos y roces.

Debido a la técnica contemporánea desarrollada por Capuz, la policromía de las manos, aplicada directamente sobre la madera sin capa de preparación, había sufrido el lógico desgaste de la manipulación a la que se ve sometida una imagen de vestir. Estas



Detalle media limpieza. (Foto centro de restauración)

pérdidas de policromía original habían sido suplidas con repintes puntuales que también ocultaban dedos fracturados mal encolados.

Los hombros, intervenidos en otras ocasiones, presentaban grietas en las uniones

El proceso de intervención ha constado de las siguientes fases:

1. Limpieza mecánica.
2. Sentado de color.
3. Limpieza físico - química.
4. Eliminación de repintes.
5. Arreglo de grietas y uniones.
6. Estucado y desestucado.
7. Reintegración diferenciada.
8. Barnizado final con compresor.

Además de las patologías habituales que sufren las imágenes de procesión - roces, pequeñas grietas, suciedad acumulada -, el Nazareno de Capuz presentaba otro factor de deterioro singular. En el año 1991, debido al mal estado en que se encontraba la devanadera, se decide renovar el sistema de sujeción de la imagen y se opta por añadirle unas piernas talladas en madera, con alma de barra de acero inoxidable, y ancladas sobre nueva



Detalle media limpieza. (Foto centro de restauración)

peana en madera tallada, simulando adoquinado y construida a su vez sobre sólida base de hierro; se completó el sistema, ejecutado por el tallista Manuel Feria del Río, con dos perfiles de acero dispuestos angularmente. Todo este sistema, además de conferirle a la imagen un aspecto grotesco cuando se desviste, añaden alrededor de 80 kilos de peso que lastran la escultura original cuando es elevada al trono procesional o al retablo, con las consecuencias de desencoladuras y agrietamientos en el torso de Capuz. Además, este peso añadido, que hace que la imagen en su conjunto alcance los 100 kilos de peso, ha estado repercutiendo de manera negativa en el propio retablo, provocando grietas en la ménsula del camarín central.

Por todo lo anterior, es aconsejable que, tras la restauración de la obra de Capuz en el Centro de Verónicas, un escultor retire las piernas y todo el sistema añadido, sustituyéndolo por una nueva devanadera.

**CENTRO DE RESTAURACIÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
COMUNIDAD AUTÓNOMA  
DE LA REGIÓN DE MURCIA**





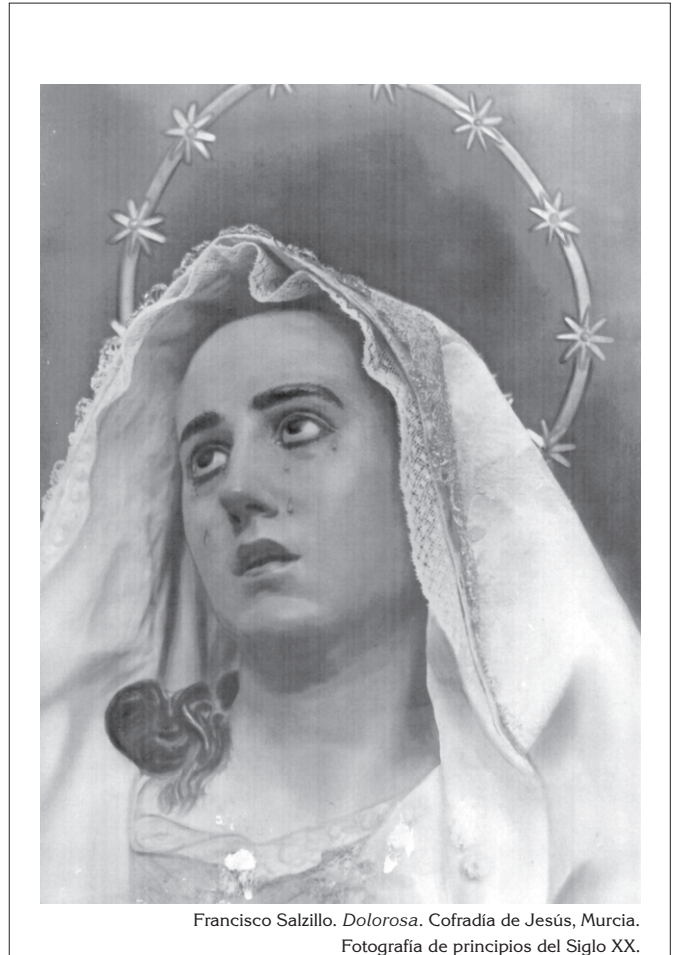
---

# LA VESTIMENTA DE LA "DOLOROSA" EN LOS ANTIGUOS TERRITORIOS DE LA DIÓCESIS DE CARTAGENA

## Interés de la vestimenta en la «Dolorosa» levantina

La consideración estereotipada de la imagen sacra de vestir, que viene acompañando a esta tipología desde los días de la *Ilustración*<sup>1</sup>, ha propiciado una falta de atención e incluso de rigor a la hora de su estudio. Esa tendencia, que por fortuna parece estar remitiendo en los últimos años, ha fomentado la expansión de estas ideas en todos los niveles, incluso hasta el más popular en el que desde antiguo se establecía su máxima cota de aceptación. Lejos de la influencia de estas consideraciones peyorativas, tan aceptadas entre los historiadores contemporáneos, las tendencias de estudio fomentadas desde el extranjero<sup>2</sup> están poniendo especial énfasis en los distintos aspectos peculiares y significativos que hacen de la tipología de las imágenes vestideras hispanas un campo propicio para el desarrollo de parte de las teorías más vanguardistas de la actual Historia del Arte. Dichos enfoques, relacionados con la *teoría de la respuesta* fundamentalmente, alimentan la necesidad de desarrollar toda una serie de estudios destinados a conseguir la correcta interpretación de los iconos sacros de vestir, desvinculando definitivamente el campo de lo popular en el que se inscriben de sus connotaciones negativas.

Otro elemento trascendental que anima el estudio de la indumentaria y sus modas dentro del campo de la imagen sacra de vestir es la reaparición de la estima hacia «lo efímero» y su cultura como parte de lo artístico. No en vano, durante el 2004 el I.C.O.M. decidió celebrar el «día del museo» bajo el lema: *Los museos y el patrimonio inmaterial*<sup>3</sup>. Con este espaldarazo institucional se tendió a recuperar, salvándolo de la hoguera de la incomprensión historiográfica, el amplio espacio de la cultura efímera tan ligada al mundo del Barroco (aunque no de un modo excluyente) e íntimamente relacionada con las celebraciones de la Semana Santa. Esta consideración ampara prácticamente toda la puesta en escena de las cofradías penitenciales en la calle (el espectáculo intangible) y, particularmente, la de las imágenes sacras, si bien la vinculación se hace especialmente considerable al tratar las tallas de candelero. Estas últimas, tan vinculadas a los vaivenes de las modas y de los distintos sucesos históricos, se convierten por sí mismas en un exponente cultural de primer orden dentro del mundo de lo efímero. Además, el modo de vestir las imágenes



Francisco Salzillo. *Dolorosa*. Cofradía de Jesús, Murcia.  
Fotografía de principios del Siglo XX.

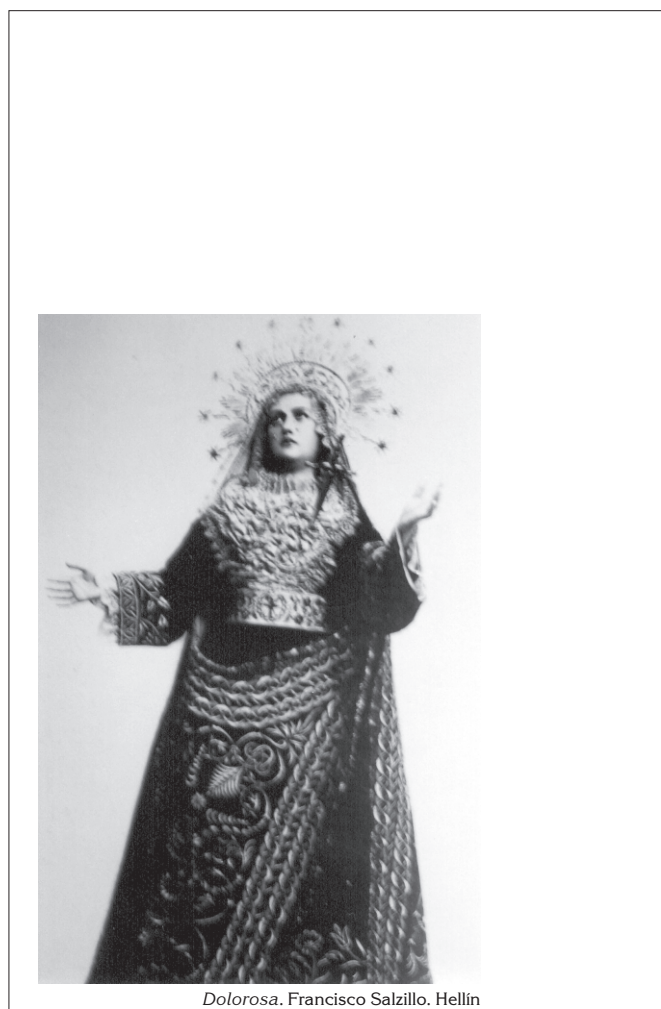
refleja la manera de ser y de expresarse de un pueblo y su modo peculiar de entender la Semana Santa, con lo que está plenamente justificada la necesidad de perpetuar y proteger la idiosincrasia de dicha tarea en tierras levantinas.

Aunque la vestimenta de imágenes sacras destinadas al culto por los católicos comparte características similares en prácticamente todos los lugares en los que se practica, lo cierto es que no se rige por ningún patrón universal. La tendencia habitual hacia el decoro y el recato que debe acompañar a las imágenes de Cristo y su madre, siguiendo el dictado de Trento, se vio influenciada a lo largo de los siglos por la idiosincrasia y personalidad de cada lugar. No obstante, el éxito de determinadas tipologías marcarán su expansión hacia tierras extrañas.

El caso más palpable es el acaecido durante el siglo XX con el aderezo propio de las «dolorosas» sevillanas y más concretamente con la difusión devocional y fama adquirida por la Esperanza Macarena desde finales del XIX. Las tierras de la región murciana han sabido, sin embargo, preservar parte de su carácter secular aunque cada vez resultan más palpables los influjos globalizadores del expansivo modelo que Sevilla creó en el siglo pasado para su Semana Santa.

Si bien el abanico de posibilidades de estudio es particularmente rico y variado resultan de mayor interés, en la Diócesis de Cartagena, las relacionadas con las imágenes vestideras de las «dolorosas»; su singularidad iconográfica y el particular fervor popular las hacen especialmente interesantes frente a las de Cristo o sus apóstoles, cuyo vestuario apenas reúne singularidades que los diferencie de otras localidades de España. Por otra parte, el esplendor alcanzado durante el siglo XVIII por la Diócesis y la aportación icónica del escultor Francisco Salzillo hacen de la «Dolorosa» levantina de vestir un ejemplar de especial interés por su peculiar prototipo y la gran repercusión causada más allá de las fronteras estrictamente regionales. Incluso, el genial murciano se convierte en pieza angular de esta argumentación al dotar de un protagonismo especial a las imágenes de vestir de sus *pasos*. Lejos de los tópicos y consideraciones interesadas, impuestas por algunos historiadores, el magistral ciclo de la Pasión ejecutado por este artista para la murciana Cofradía de Jesús reúne en las tallas de sus principales protagonistas (Jesús y su Madre) la peculiaridad de ser todas ellas piezas vestideras (exceptuando el Cristo de la Santa Cena y el del Beso de Judas, éste último enlaziado durante el siglo XIX), al contrario que el grueso de apóstoles, sayones y otros secundarios.

Llegados a este punto quizá convenga no perder de vista que no fue la cultura barroca hispana, tan denostada como poco conocida, ni siquiera el culto católico, la autora de la tipología de la imagen de vestir. Resulta significativo recordar que muchas de las diosas clásicas que hoy se exhiben desnudas en museos de todo el mundo, bajo el apelativo indiscutible de «obras de arte», fueron concebidas para ser revestidas con paños y joyas, estando en su origen policromadas por lo que su apariencia primitiva debió ser bastante similar a la de las tallas de vestir. Incluso, remontándonos al pasado histórico de la Región de Murcia, existe la evidencia arqueológica de que la diosa Deméter que presidía el santuario ibérico de La Luz era una escultura preparada para ser vestida y adornada con frutos naturales a modo de guirnalda<sup>4</sup>. Todo ello es fruto de una realidad, el deseo e incluso la necesidad artística de recrear la divinidad con las mismas cualidades que los seres humanos e incluso, llegado el caso, hasta de confundir su realidad inerte con la apariencia de la vida.



Dolorosa. Francisco Salzillo. Hellín

Este es el juego que explota el Barroco hasta sus últimas consecuencias y que representa genuinamente la imagen de vestir. Así, se convierte esta en una tipología peculiar e incluso superior a la del resto de imágenes de talla completa en tanto que, inmersas dentro de una atmósfera teatral como era la de las procesiones penitenciales del Barroco, tenía la capacidad de lograr, merced a su naturalismo, la total integración y fusión con el pueblo, en singular metamorfosis de la inactividad a la vida a través del artificio de la indumentaria<sup>5</sup>.

Otros elementos que justifican el particular interés hacia las imágenes de vestir lo evidencian algunas de las antiguas reglas de cofradías; puesto que no se trataba de imágenes cualquiera y que precisaban de un esmero peculiar durante la totalidad del año, no solamente con ocasión del desfile procesional, la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia se proveía en sus Constituciones de 1784 de la figura de un *Sacristán* que *tendrá a su cargo la decencia de las imágenes e insignias... a cuyo fin estarán en su poder las alhajas pertenecientes a dichas imágenes... a excepción de las ropas, que estas se permiten las tengan dichas camareras con el aseo y decencia debida*<sup>6</sup>. Posteriormente se permitirá al cargo de *Sacristán* de la Cofradía tener posesión de las ropas, *á excepción de las andas y demas que tendrá cuidado las Camareras el aseo*

y decencia debida<sup>7</sup>. Como se puede comprobar, el celo de las cofradías por el cuidado y el decoro de las imágenes de vestir resulta manifiesto, hasta el punto de contar el cargo de sacristán dedicado a las tareas de vestidor como uno de los cargos más significativos de la directiva. Un caso peculiar, sin embargo, será el del aristócrata murciano Jesualdo Riquelme y Fontes, amigo personal de Salzillo y camarero del paso de la Caída de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno; debido a su avanzada edad, se hizo construir un *tablero* con el que poder acceder hasta la imagen de Cristo para aderezarla personalmente<sup>8</sup>. Sabido es, que la magnífica imagen de Jesús del paso de la Caída es una talla de vestir que además tiene postizos tanto su pelo natural como la corona de espinas, por lo que su cuidado reviste un apreciable esmero. Lo que resulta, si duda, más sugerente es que el propietario de una de las mayores fortunas del Reino de Murcia durante el siglo XVIII, tuviera cierta inclinación a vestir él mismo a la imagen de la que era camarero a pesar de sus dificultades físicas para hacerlo.

Si esto último sucedía con una imagen cristífera no se puede sino intuir que, en una tierra de tan considerable amor mariano, algo muy semejante acontecería con el aderezo de las imágenes diversas de la Dolorosa. El patrimonio pictórico, gráfico y, excepcionalmente, escultórico referente a estas últimas tallas conservado en diversas iglesias, archivos de cofradías y particulares de la Diócesis de Cartagena, constituyen el mejor referente para establecer la evolución de su vestimenta y vestuario. El hecho de que el icono creado por Salzillo se convirtiera desde su aparición en todo un referente cultural y que diera lugar a innumerables réplicas para toda la diócesis y su periferia, será sin duda uno de los elementos claves para entender la importancia de esta tipología y el interés histórico de la transformación paulatina de su indumentaria hasta la actualidad. No en vano, el hecho nada casual de que sean imágenes de vestir lleva implícita la realidad de que el trabajo del imaginero acabó con la conclusión del *maniquí*. Por lo tanto, la restante actividad creadora será la de acondicionarla mediante la indumentaria para el culto público, reservándose un alto contenido de la configuración definitiva al criterio estético, e incluso artístico, del vestidor.

### Evolución y configuración

Desde el siglo XVI hasta el XVIII la vestimenta de las imágenes de la Virgen en sus *dolores y tristezas*, comúnmente tituladas como Virgen de la Soledad se vieron limitadas en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena a imitar el modelo extendido por toda la península. Este no era otro que a la usanza de la viuda castellana, es decir, con vestido enlutado de color negro acompañado de manto del mismo color y enmarcando el rostro con el *verduguillo* de tonalidad blanquecina similar al empleado por las religiosas. Dicha tipología responde a una invención de la camarera mayor de la reina Isabel de Valois, la condesa viuda de Ureña. Dicha señora recibió el



Dolorosa. Salzillo. Cofradía de Jesús, Murcia.  
Manto de Rodríguez Ojeda y Encajes de Bruselas.

encargo regio de vestir a una imagen de la Soledad que la mencionada reina había encargado a Gaspar Becerra a similitud de un cuadro devocional que había traído junto a ella desde Francia. El éxito de la invención se basó en la *genialidad* de la condesa de revestir a la imagen con las vestimentas de viuda que ella misma portaba. La sencilla austeridad del vestido y el apoyo pragmático del edicto promulgado por Felipe II, consagró dicha tipología en toda la geografía española<sup>9</sup>. Si bien la Diócesis de Cartagena no supuso ninguna excepción, el devenir de los años aportó alguna leve singularidad; en este caso, y como probable resultado de la divulgación de la original Soledad de Becerra a través de réplicas en pintura derivadas de la realizada por Alonso Cano para la Catedral de Granada<sup>10</sup>, el primitivo verduguillo destinado a rodear la faz dolorida de la Virgen se expandió progresivamente por toda la extensión del vestido. Este hecho dio como resultado la alternancia cromática de manto y vestido, contrariamente a como sucede en otras áreas geográficas donde aun se mantiene la primitiva concepción.

### El siglo XVIII

En los primeros años del XVIII, como resultado del influjo italiano a través del puerto de Cartagena, afloraron por primera vez las influencias artísticas de este país en

la Diócesis. Probablemente sea el mediano imaginero Nicolás Salzillo quien introdujera la tipología de la *addolorata* italiana, paralelamente a su irrupción iconográfica en la *península* a través de estampas y grabados. Las grandes novedades fueron el empleo de colores tomados de la iconografía no pasionaria de la Virgen (es decir, tonalidades afines al rojo para la túnica y azul para el manto) y, sobre todo, la novedosa disposición del manto. Este, en lugar de caer directamente hasta el suelo, como en el caso de la Soledad, se recoge en uno de sus lados depositándolo sobre el brazo contrario, aunque en ocasiones podrá ser ceñido por el cíngulo.

No se conoce el alcance de este prototipo en la imagen vestidera levantina aunque se intuye el arraigo conseguido al admirar siglos más tarde como las *dolorosas* levantinas de la actual provincia de Albacete (antiguo territorio de la Diócesis de Cartagena) aun se visten de manera análoga. El mismo Francisco Salzillo, en la Dolorosa de la Iglesia de Santa Catalina de Murcia repitió este patrón siguiendo fielmente el modelo italiano aunque, esta vez, en talla completa. Incluso, la primera Virgen del Primer Dolor californiana, sustituida más adelante por la de Salzillo<sup>11</sup>, ofreció de nuevo en talla completa similar concepción. La única libertad compositiva se observa en la peculiaridad de la toca de franjas de colores que cae desde la cabeza hasta el vientre conformando, en ocasiones, una especie de *mandorla* en torno al rostro de la Virgen. Esta prenda, realizada a imitación de textiles serecícolas murcianos, semejaba el *koufieh* hebreo<sup>12</sup> y fue empleada por Salzillo en muchas de sus imágenes pasionales e incluso en las más pequeñas del famoso Belén. Una versión más libre ofreció Lorenzo Vila en el cuadro realizado en 1712 para la Catedral de Murcia<sup>13</sup>; en este caso, el manto queda terciado al modo usual, si bien el lateral antes de caer se pliega sobre su brazo.

Hacia mediados de la centuria la impronta del irrepitible Salzillo dejó una nueva traza que iba a causar de inmediato impacto y sensación popular. Este paso trascendental en la conformación de la *Dolorosa levantina* peculiar de la Diócesis de Cartagena, se dio en el año 1755 con la invención de la Virgen de los Dolores para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Se puede alegar un referente anterior en la tristemente desaparecida Virgen californiana y probablemente supusiera para el propio autor un campo de experimentación en el camino de consagrar su modelo iconográfico; esta suposición es igualmente válida para la imagen de la Virgen de los Dolores y Santos Pasos de la iglesia de San Miguel de Murcia. No obstante, la imagen de la hermandad de los *nazarenos* murcianos reúne unas peculiaridades que la convierten en singular y prototípica.

Junto a la natural pose de los pies de la efigie avanzando con airosa zancada por la *Vía dolorosa* y el irrepitible candelero que elimina los típicos listones en



Virgen del Primer Dolor. Salzillo. Cofradía California. (Desaparecida en 1936)

un afán por lograr un veraz realismo acorde al sentido teatral de la representación pasional<sup>14</sup>, se introduce una variante novedosa en su vestimenta; existe constancia de la realización por parte de Salzillo de unos patrones para su indumentaria, aunque con una concepción puramente escultórica<sup>15</sup>. En este sentido, y retomando las palabras del sevillano Martínez Alcalde, el aderezo textil de la imagen se convierte en un recurso artístico con el que completar la traza del icono: «*el vestidor se acerca a María en su hechura de Tristeza. Viene para terminar el trabajo del imaginero, añadiendo los drapeados que la gubia se ahorró y que reservó, muy confiadamente, para su naturalismo; viene, si es preciso, para mejorar ese trabajo de gubia...*»<sup>16</sup>.

Este alarde de Salzillo para su Dolorosa se convirtió en el modelo a repetir hasta la extenuación. Así se recoge en algunas pinturas de distintas iglesias de la Diócesis (la Merced de Murcia o San Miguel de Mula) y en una pequeña escultura dieciochesca de una colección particular<sup>17</sup>. En

ellas aparece la Virgen con los mismos colores de la iconografía de la *addolorata*, con el manto recogido por encima de los dos brazos en lugar del terciado habitual en el modelo importado de Italia. En este arreglo, y en el carácter itinerante de la propia imagen (tan ponderado en la figura de San Juan y tan desconocido, por contra, en el caso de la Dolorosa) radican las principales innovaciones de la iconografía salzillesca.

El empleo de brocados parece entroncar bien con la nueva tipología tal como se desprende de algún estudio reciente<sup>18</sup>. No obstante, parece deducirse de la observación de varias piezas (Dolorosa de Santa Catalina y cuadro de homónima iconografía de la Merced) que se utilizara otro tipo de tejido, posiblemente bordado. En efecto, la costumbre salzillesca de reproducir en sus policromías los textiles propios de la tierra evidencia la presencia de bordados. De hecho, la cenefa de la Dolorosa de Santa Catalina recuerda las obras del bordador barroco Francisco Rabanell<sup>19</sup>, e incluso, su sencillez se muestra acorde con algunos mantos conservados en ciudades como Sevilla, hoy restaurados y enriquecidos (Virgen de la Cabeza<sup>20</sup>). No obstante, otro documento apoya la tesis; existe constancia escrita del contrato efectuado por la propia cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno con el bordador Juan Antig Donadeu para la contratación el 23 de Abril de 1755 del manto procesional de la Dolorosa<sup>21</sup>. Otras consideraciones se pueden extraer del archivo de la Cofradía californiana; entre los gastos efectuados para el exorno de la Virgen del Primer Dolor, precisamente también en 1755, se encuentra el pago de 369 reales 18 maravedís y 512 reales 17 maravedís respectivamente por un manto y una túnica, ambas de terciopelo<sup>22</sup>. Parece probado, pues, que no sólo de brocados vestía la Dolorosa barroca levantina.

### *El siglo XIX*

La tipología no sufrió cambios significativos hasta el último tercio del siglo XIX. El modelo habitual se diversifica surgiendo variantes que, lejos de enmascarar su singularidad, le aportan riqueza y variedad. La nueva sociedad burguesa, hizo que toda la celebración de la Semana Santa y, por supuesto la vestimenta de las imágenes, se rigiera por el gusto de esta reciente élite ciudadana; se enriquecieron los bordados, se sofisticó el tocado, se apostó por la introducción de elementos historicistas y, como elemento singular para la historiografía, la crítica periodística entró de lleno en la consideración de los distintos aspectos de la Semana Santa. Incluso en el campo del aderezo trataron de innovar con aportaciones y opiniones<sup>23</sup>. A rasgos generales toda la parafernalia procesional se rodea de una apariencia lujosa, complicándose el exorno de los pasos con piezas doradas, abundancia de iluminación en los candelabros y trabajos exuberantes de talla<sup>24</sup>.



La Virgen de la Esperanza Macarena. Arquetipo de la Dolorosa Andaluza.

En el terreno de la Dolorosa levantina de vestir las innovaciones no estuvieron tanto en el fondo como en la forma; se respetó en lo esencial la tipología barroca salzillesca pero se le aportó un nuevo gusto, imponiéndose cambios sustanciales en el tocado de las vírgenes. El *koufieh* de sedas murcianas del XVIII dio paso a otros tejidos más exóticos<sup>25</sup> que rodearon, en algunos casos oprimiendo, el rostro de las «dolorosas». Es paradigmático el caso de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús de Murcia, que se debatió entre las innovaciones pretenciosas del pueblo llano y la enconada defensa de los ideales salzillescos originales; «...Sabemos cómo Salzillo la concibiera, porque ahí está la Dolorosa de Santa Catalina...Pues bien, ente esa estatua se puede estudiar la idea de Salzillo, y ver como él aconsejara que se arreglase el manto, sobre todo en la cabeza de la célebre efigie. Porque ésta tiene el pelo tan cuidadosamente hecho, piensan los de la puja de entusiasmos..., que debe exhibirlo llamando la atención; y gracias á su consejo, cada vez se va retirando el manto

más hacia atrás. No; la discreción pide su punto...»<sup>26</sup>.

Se percibe el temor a la pérdida de recato y decencia de la imagen con el descubrimiento del cabello, tema recurrente desde Trento<sup>27</sup>, y a este respecto se deben recordar las normas escrupulosas de San Pablo para el culto de la mujer cristiana recogidas en su Carta Primera a los Corintios; «... la mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, falta al respeto a su cabeza. Es exactamente como si se la rapara...»<sup>28</sup>. Para ciertos sectores no resultaba ningún inconveniente la ruptura de esta *normativa*; resulta evidente su desconocimiento iconográfico sobre el hecho de que la única figura de la Pasión que mostraba su pelo era María Magdalena en consideración al oficio que realizaba antes de su arrepentimiento y conversión. Por lo tanto, equiparar a la Virgen de los Dolores con la *santa pecadora* no parecía lo más apropiado<sup>29</sup>.

Pero no acaban en estas disputas las innovaciones burguesas; la personalidad de los distintos camareros y vestidores se plasmó en la confección de los tocados con distintos aportes que otorgaron cierto carácter a las imágenes. Cada una de ellas asumió el sello de su vestidor y su particular visión (mejor dicho «revisión») del tema mariano. De este modo, las tocas alcanzaron matices peculiares condicionadas en parte al influjo romántico que enmarcaba el rostro de la Dolorosa cual dama medieval; las connotaciones idealistas que resaltan los valores de pureza y castidad de la Virgen serán casi como una recreación de los ideales prerrafaelitas o nazarenos. Esta tipología de corte monacal preserva la identidad mística de la Virgen convirtiéndola no ya en la mujer sufriente que camina tras su Hijo a pie de calle junto al pueblo sino en una auténtica reina que resalta triunfante sobre la tramoya de los tronos. La imagen de la Virgen se hace más distante, inaccesible y se recata puritanamente; con estos matices la retórica de la procesión oscila de la recreación del drama del Calvario a una visión celestial y sublime.

Muy representativas resultan las distintas fotografías conservadas de la Virgen del Primer Dolor California; particularmente significativo, a parte de la suntuosidad derrochada en su adorno, es el característico tocado de raso blanco bordado en oro que representó la evolución natural del *koufieh* dieciochesco de la Diócesis de Cartagena hacia los cánones del momento.

Quizás influencias andaluzas reciba, sin embargo, el *pecherin* a modo de *muceta* que aparece en la Dolorosa, también salzillesca de Hellín. No conviene olvidar que estas tierras de La Mancha fueron paso casi obligado de tránsito desde tierras valencianas a Andalucía. En este caso, la toca de encaje se recoge sobre el pecho formando un *babero* de puntillas.

Otra de las tónicas del periodo, como ya se ha



Virgen del Primer Dolor. Salzillo. Cofradía de la Salud, Murcia.  
Vestida por Antonio Labaña con brocados del Siglo XVIII.

mencionado, fue el gusto por los historicismos. Parecen tener poco eco en la geografía levantina; sin embargo, es digno de reseñar el empeño del erudito Díaz Cassou por vestir de hebrea a las imágenes de la Dolorosa en contemporánea coincidencia con la invención por parte de Rodríguez Ojeda en Sevilla del atavío cuaresmal de las vírgenes de la Macarena y la Hiniesta<sup>30</sup>. De este modo se pregunta con cierta indignación: «¿Cuándo tendrá esta Virgen un Mayordomo que envíe los patronos de Salzillo al Museo de Murcia, y vista á la usanza hebrea esta imagen?... Ganarían historia y estética, y no dirían los extranjeros que va vestida como una murciana rica...»<sup>31</sup>.

Como se ha podido percibir, en lo relacionado con los textiles el bordado acaparó casi toda la superficie de mantos y vestidos. Resulta de especial interés el espectacular ajuar de la Virgen del Primer Dolor de Cartagena. Sin embargo, no es el único ejemplo; los camareros de esta época eran gente lo suficientemente adinerada como para regalar costosas vestimentas a las imágenes de su devoción. A cambio estas donaciones les supusieron un refuerzo en el prestigio social

desembocando incluso en una porfía desorbitada entre las distintas familias *puddientes* que solían agruparse en torno a las diferentes cofradías y hermandades. La renovación de ajuares estuvo a la orden del día y ocurrieron en prácticamente todas las localidades importantes.

### *El siglo XX*

Cabría distinguir dos grandes periodos separados por los desagradables acontecimientos de la Guerra Civil. El primero de ellos responde aún a la mentalidad burguesa decimonónica y sirven para él las características reseñadas en el apartado anterior. De las innovaciones en el arte de la vestimenta destacar el nuevo tocado que estrenó la Dolorosa de Jesús en 1927. Fue fruto de la renovación de todo su ajuar que llevaron a cabo sus camareros; es quizá el encargo más monumental del momento. El matrimonio de la Cierva recurre al famoso obrador sevillano de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para realizarle a la Virgen un lujoso y ostentoso manto que se enmarca ya en la fase final del taller del célebre artista. Como complemento del manto se efectuaron un vestido en brocado en Valencia (con patrones exclusivos) y una toca de plata de la bordadora murciana Laura Angelinch. Con esta nueva prenda, el rostro de la imagen, que seguía cubierto completamente, se abría hacia los lados permitiendo la visión lateral del rostro y la contemplación de la parte más interesante del cabello de la Dolorosa.

Tras la contienda militar, lo más destacable fue la innovación en el modo de colocar el tocado a la nueva Virgen del Primer Dolor cartagenera, recurriéndose a un tocado muy similar al experimentado en Hellín algunas décadas antes. Por otra parte, la Dolorosa salzillesca marraja, restaurada tras la guerra por Sánchez Lozano, ofreció una imagen peculiar al ser incorporada efímeramente al nuevo paso de las Santas Mujeres. En este caso, el manto, ceñido al rostro al modo peculiar decimonónico, cae lateralmente sin ser sujetado sobre los brazos, que permanecen abiertos. Esta innovación, que proporciona una airosa caída al manto, parece una rememoración de la vestimenta de la iconografía tradicional de la Soledad incorporada a una imagen de dolorosa genuinamente levantina. Esta tipología tendrá distintas variantes, siendo de especial mención el recogimiento de los brazos proporcionando al manto un mayor protagonismo al quedar sus vistas visibles por delante; una de ellas se puede comprobar en la Virgen de los Dolores de la Venerable Orden Tercera de Orihuela.

En Murcia, lejos de toda innovación basada en patrones clásicos, la vestimenta de las imágenes marianas de dolor experimentó una seria crisis; los postulados populacheros se abrieron paso de modo galopante desprendiéndose por completo el manto de la cabeza de las vírgenes. Paralelamente, la labor del vestidor irá



*Virgen del Primer Dolor. Mariano Benlliure. Cofradía California.*

degenerando a la par que la consideración hacia las tallas de vestir. El descuido llegó a tal extremo en los años setenta y ochenta que durante estas dos décadas la colocación de los mantos perdió toda armonía sujetándose de cualquier manera y sin arreglo a patrón alguno. Muestras de esta desidia fueron las dos «dolorosas» de las principales cofradías de la ciudad, la de la Sangre y la mismísima de Jesús.

### *Las últimas tendencias*

La vestimenta de las imágenes de las *dolorosas* viene siendo, desde las últimas décadas, uno de los aspectos más cuidados de la puesta en escena de las cofradías, no sólo en la calle, sino también en la capilla donde recibe culto. Como en tantos otros aspectos referidos al campo general de la Semana Santa ha sido la ciudad de Sevilla la que ha ido marcando las pautas, anticipándose a las restantes localidades españolas y, posteriormente, influenciándolas. No obstante, de lo poco que no se ha apprehendido de la capital hispalense es precisamente sobre uno de los aspectos que más se habría de incidir; la

capacidad que están teniendo los cofrades sevillanos para revisar la Semana Santa contemporánea *depurándola* en base a la reconstrucción de sus antiguos usos, rescatando de la memoria gráfica, por ejemplo, las distintas suertes de vestir *dolorosas* durante el Romanticismo. Con ello se está logrando volver de unas procesiones estereotipadas durante las últimas décadas a una celebración *de la memoria*, lejos de los tópicos y exageraciones<sup>32</sup>. La evocación de usos olvidados, a través de distintos estudios auspiciados desde la Universidad de Sevilla<sup>33</sup>, está dando como resultado una necesaria revisión de la Semana Santa a través de los patrones tradicionales, evadiendo las tendencias unitarias, *casi clónicas* de los décadas pasadas. En este momento, cada cofradía reclama que su Virgen titular tenga su estilo y personalidad en base a recordar las formas postergadas en su vestimenta lo cual aporta, sin lugar a dudas, bastante originalidad a cada imagen, fuera de todo desfase, haciéndola única e irrepetible. De este modo, jóvenes vestidores como José Antonio Grande de León, Francisco Carrera o José Ramón Paleteiro están revolucionando en tan sólo unos años el campo del exorno de las *dolorosas* sevillanas en base al estudio de tipologías anteriores e incluso con la recuperación de tejidos antiguos<sup>34</sup>.

Volviendo a la Diócesis de Cartagena cabría cuestionarse sobre si una revisión similar sería conveniente; hay que reconocer, por ejemplo, el hecho de que el tocado actual de la Virgen del Primer Dolor californiano goza de muchas simpatías populares. No obstante, ¿por qué renunciar a vestir al modo de los años veinte a dicha imagen durante algunos meses del año en su capilla o, de modo excepcional, durante la celebración de la Salve o en su Besamanos?, ¿no sería una imagen retrospectiva digna de contemplar?. Algo similar se puede decir de la popular *Pequeñica* de los Marrajos; bien que durante su procesión se vista como se viene haciendo pero, ¿no se podrían adoptar los usos con que era vestida la antigua Dolorosa del *Encuentro* en los años previos a la Guerra Civil (con el manto al modo de la Soledad) a otras imágenes cartageneras?. Semejante suerte viene efectuando con interesantes resultados el cartagenero Francisco Canovas con su Virgen de la Misericordia, la cual cede anualmente para su salida procesional a la cofradía homónima de Murcia.

En Murcia solamente a finales de los 90 el panorama comenzó a variar. La puesta en escena de dos magníficos vestidores de reconocida sensibilidad han variado ostensiblemente el panorama en tan sólo unos años. El imaginero Antonio Labaña, vestidor de la Virgen del Primer Dolor (antigua Dolores y Santos Pasos) ha optado por la recuperación de la estética decimonónica para dicha imagen; para ello ha efectuado el cierre casi completo del manto enmarcando totalmente el rostro en una estética casi monacal. Para ello ha utilizado brocados de su propiedad originales del siglo XVIII consiguiendo estampas de sabor añejo y de tintes



Virgen Dolorosa. Salzillo. Cofradía Marraja. (Foto M.R.C.)

melancólicos para la tarde de Martes Santo. También en base a estampas antiguas se inspira José Cuesta Mañas; su labor como vestidor merece una especial atención al haber sido la persona que ha recuperado la medida y la armonía en la famosa imagen de la Dolorosa de Jesús. En este caso, las tendencias de los años 20 se han impuesto; si bien el mencionado tocado de plata de Angelinch desapareció, un costoso encaje traído expresamente de Bruselas sirve para enmarcar el rostro del célebre icono de Salzillo. Su máximo hito, vestir a la Dolorosa para el Viernes Santo del año 2003 con unos brocados extremeños del XVIII cedidos para la ocasión por la Comunidad Autónoma y que configuraron una imagen tan extraordinaria como irrepetible. Con este panorama, incluso imágenes que no destacan por la personalidad de sus vestidores, han recuperado cierto decoro (Dolorosa de la Cofradía de la Sangre).

Otro uso reseñable, por su rareza, es el conservado en el aderezo de la Dolorosa salzillesca de Lorquí para su procesión de la noche de Viernes Santo. Es una pervivencia casi arqueológica que resulta de vestir una imagen genuinamente dieciochesca murciana con la vestimenta propia de la viuda castellana, es decir, de *soledad*. Es una curiosa muestra de cómo la vinculación devocional a la Soledad se solapó a una nueva iconografía del XVIII, perdurando a modo



anecdótico hasta la actualidad. Algo similar ocurre, por ejemplo, en Totana donde a la iconografía tradicional de la Soledad se la conoce como «la Dolorosa».

Junto a estas tendencias autóctonas, destacar la creciente introducción en estos últimos años de gran cantidad de influencias andaluzas (principalmente sevillanas) aspecto que remarca la pérdida de identidad y el desconocimiento de la idiosincrasia propia. Aunque este aspecto es particularmente incidente en múltiples poblaciones cercanas de la vecina provincia de Alicante lo cierto es que incluso en ciudades de seculares tradiciones cofrades como Cartagena o Murcia también han hecho su aparición. Su introducción desvirtúa los cortejos con elementos que son extraños a las costumbres de la tierra levantina, alterando la *pureza* (casi *virginal*) que poseían hasta no hace muchas décadas. Sobre este aspecto, que también incide en la importación del atuendo mariano de Sevilla (tocados, bordados, coronas imperiales,...), deben realizarse ciertas reflexiones de índole *regionalista*; ¿refleja esta *copia servil* un sentimiento escondido de inferioridad con respecto al expansionismo cofrade andaluz?, ¿tan huérfanas de peculiaridades históricas y estéticas están nuestras cofradías como para recurrir a estas importaciones injustificadas?...

Ha quedado justificado, con el desarrollo de este artículo, la existencia de un legado cultural efímero ligado a modas y tendencias seculares, propio y peculiar en relación con la vestimenta. Esta forma un pequeño fragmento de la herencia forjada a lo largo de los siglos, fruto de sutiles innovaciones y de una mentalidad propia ligada al Mediterráneo (el gusto por la luz, por ejemplo) de nuestros antecesores. Dar la razón a los amigos de lo foráneo no es sino fruto del desconocimiento de lo propio, de la historia y de la personalidad de cada localidad. Cabe interrogarse, ¿qué sentido tendría una procesión de corte cartagenero fuera de Cartagena, o de corte murciano en otro lugar que no fuera Murcia? O siendo más agravante, ¿quién sería capaz de comprender o asimilar un desfile bíblico propio de Lorca en cualquiera de las dos ciudades mencionadas con anterioridad?. Sirva como colofón una cita recogida por la prensa murciana del XIX y que versa de la importancia de conservar lo autóctono en las celebraciones de la Semana Santa; «*Atemperándose en cada parte á la costumbre y tradicion; sin que les importe, en ninguna, lo que pueda decir el forastero; que, últimamente, si es vulgo, se extrañará ó se admirará al buen tun tun; pero si es ilustrado observará cuidadosamente la variedad de trajes, y sentirá el espíritu regional, vario y fecundo, en esas manifestaciones populares y religiosas*»<sup>35</sup>.

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ



Dolorosa. Salzillo. Cofradía de Jesús. Vestida con brocados del Siglo XVIII

#### Notas

- (1) Suficiente puede resultar con mencionar los aguafuertes de Goya titulados «*Lo que puede un sastre*» y «*Esta no lo es menos*».
- (2) Fundamentalmente desde EE.UU., destacando S. VERDI WEBSTER, *Art and ritual in Golden-age Spain*, Princeton University Press, New Jersey, 1998 y D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- (3) *Diario «El Mundo»*, Martes 18 de Mayo de 2004.
- (4) P. LILLO CARPIO, *El santuario ibérico de La Luz*, Asociación Patrimonio Siglo XXI, Murcia, 1999, pág. 29.
- (5) A este respecto cabe destacar J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de la madera*, Hermandad de Zamarrilla, Málaga, 1996, pág. 43.
- (6) ARCHIVO HISTÓRICO ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE DE MURCIA (A.H.A.S.M.), *Constituciones de 1784*.
- (7) A.H.A.S.M., *Constituciones de 1835*.
- (8) ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE MURCIA, *Inventario, aprecio, cuenta y partición de los bienes que quedaron por fallecimiento del S. D. Jesualdo Riquelme y Fontes*, Murcia 29 de Octubre de 1798 (folio 1165 vto.).

(9) J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de...*, obr. cit., pág. 44.

(10) De ellas se puede destacar la conservada en el Convento de Las Claras de Murcia, realizada por Villacís y la que figura en la primitiva *cruz penitencial* de los marrajos.

(11) E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor*, Cofradía California, Cartagena, 1979, pág. 43.

(12) G. MIRÓ, *Figuras de la Pasión del Señor*, Clásicos Libertarias, Madrid, 1998, pág. 301.

(13) J.C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Ed. Fundación Alfonso Martín Escudero, Murcia, 2003, pág. 400.

(14) J. CUESTA MAÑAS, «La escultura vestidera en la Semana Santa. El tratamiento especial de la Dolorosa» en *Encuentro Provincial de Cofradías y Hermandades de Semana Santa Cox 2004*, Cox, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 2004, pág. 76.

(15) Esta cita es especialmente significativa, «¿Cuándo tendrá esta Virgen un Mayordomo que envíe los patronos de Salzillo al Museo de Murcia, y vista á la usanza hebrea esta imagen?...» P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria Murciana*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), pág. 197.

(16) J. MARTÍNEZ ALCALDE, «La Virgen Dolorosa y el paso de palio» en *Sevilla Penitente* (Tomo II), Sevilla, Editorial Gever, pág. 423.

(17) AA.VV., *El Legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*, Murcia, Excmo. Ayuntamiento, 1996, pág. 134.

(18) J. CUESTA MAÑAS, «La escultura vestidera...», obr. cit.

(19) Bordador catalán activo en Murcia hacia la mitad del siglo XVIII y al que se atribuye el *sudario* de la Agrupación titular de la Cofradía *Marraja*.

(20) F. ZARAGOZA BRAEM, *El arte del bordado*, Callosa de Segura, Junta Central de Cofradías de Semana Santa, 2004, pág. 51.

(21) M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad, 1999, pág. 140.

(22) E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La Virgen del Primer Dolor...*, obr. cit., pág. 47.

(23) Sirva de ejemplo *El Diario de Murcia*, Domingo 29 de Marzo de 1891; «OBSERVACIONES... La Dolorosa- Las puntas del manto, por delante, deben caer mucho más, y aquel lazo de la cintura... suprimirse».

(24) A este aspecto es fundamental la obra de J.F. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, Cartagena, Cofradía *Marraja*, 1995.

(25) Aparece el uso de *encajes*, por ejemplo.

(26) A. BAQUERO, «Los anacronismos de Salzillo» en *Diario «El Liberal»*, Jueves 19 de Marzo de 1908.

(27) J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de...*, obr.cit., pág. 25.

(28) AA.VV., *Nuevo Testamento*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1991, pág. 375.

(29) A pesar de que en la actualidad es práctica común en muchas localidades de la Diócesis.

(30) J.I. SÁNCHEZ RICO, «Evolución de los modos, modas, atuendos y costumbres en el arte sevillano de vestir dolorosas de candelero» en *II Seminario Imágenes de vestir y moda «La tristeza. Monográfico sobre las Dolorosas»*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2001 (Sin editar).

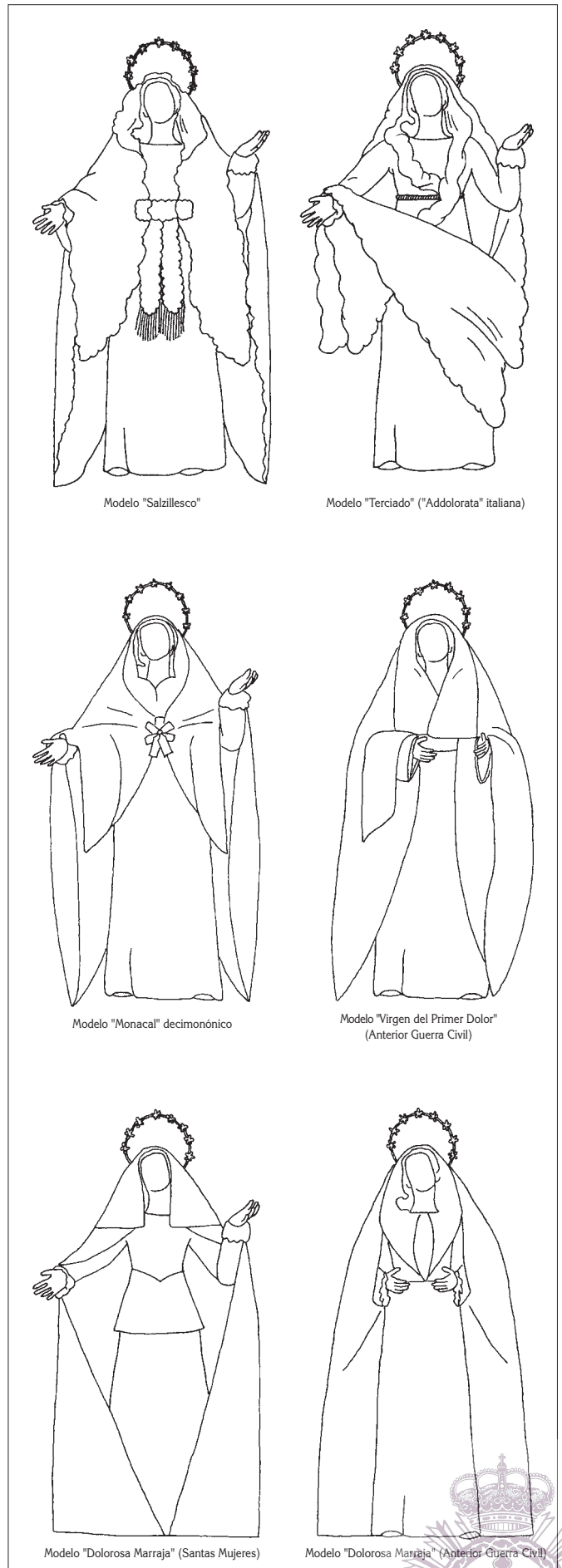
(31) P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria...*, obr. cit.

(32) A este aspecto se ha referido J. MARTÍNEZ ALCALDE, «La Virgen Dolorosa ...», obr. cit., pág. 424.

(33) J.I. SÁNCHEZ RICO, «Evolución de los modos...», obr. cit.

(34) En este aspecto reseñar varios artículos interesantes; AA.VV., «Los nuevos vestidores» en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 532, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 2003, págs. 427-429 y A. RODRÍGUEZ BABÍO Y E.J. BALBUENA ARRIOLA, «A la antigua usanza» en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 516, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 2002, págs. 15-17.

(35) Recogido en *El Diario de Murcia*, Miércoles 10 de Abril de 1895.



# FOTÓGRAFOS DE SEMANA SANTA (II)

## JUAN SÁEZ



(Foto A.C.N.P.J.N.)

En los primeros años del siglo XX, cuando en la generación de la producción fotográfica adquieren una importancia cada vez mayor los aficionados, gracias a la popularización de nuevos equipos, particularmente los originales de la casa Kodak, la fotografía experimentaría una progresiva especialización en géneros que venían a dar respuesta a una demanda de la imagen en constante aumento. A los ya consolidados, desde el propio origen de la fotografía, retratos de galería, se les ha ido uniendo la popularísima tarjeta postal, que muestra en una imagen aquello que las mil palabras del reverso tratan de explicar al destinatario. Extiende así la fotografía su papel de notario de la realidad a los más diversos acontecimientos cotidianos o extraordinarios. En esto comparte protagonismo con la prensa que, en la mayor parte de los casos, y en lo que se refiere a la información local especialmente, no sólo informa sino que certifica el devenir cotidiano. No ha sucedido lo que no ha tenido repercusión en la prensa. Era por tanto cuestión de

tiempo que ambos instrumentos, información escrita e información fotográfica, convergiesen, complementándose en su objetivo común. En un primer momento es imposible distinguir la fotografía de prensa del resto de géneros fotográficos puesto que la imagen se limita a su papel de ilustración del texto. Como ha señalado Gisèle Freund, «habrá que esperar a que la propia imagen se convierta en historia que relata un acontecimiento en una serie de fotos, acompañada de un texto limitado con frecuencia a meras frases, para que comience la fotografía»<sup>1</sup>.

En este sentido, la fotografía de prensa en Cartagena tiene un nombre: Juan Sáez. A Sáez se deben las instantáneas que en las mismas páginas de *El Noticiero* donde las fotografías de Casaú, Abellán o Matrán ilustraban la belleza de la imaginería cartagenera o el perfecto orden de pose de un tercio de penitentes, nos mostraban la información gráfica de las bordadoras



Antiguo Nazareno de Capuz. Desaparecido en 1936. (Foto A.C.N.P.J.N.)

realizando el nuevo manto de la Virgen del Primer Dolor, o el paso del tercio de San Juan por la calle Mayor en la última Madrugada. Es la inmediatez –dentro de las posibilidades técnicas de la época – de una fotografía entendida como fotoperiodismo, realizada ex profeso para relatarnos los acontecimientos vividos en la jornada anterior o acercarnos los entresijos de las grandes empresas procesionales.

Es a partir de finales de los años veinte cuando la fotografía adquiere decididamente importancia en la prensa local cartagenera. En la información gráfica procesionista destacaría *El Noticiero*, con la elaboración de suplementos especiales de Semana Santa que adquirirían especial relevancia tras la guerra civil. En los difíciles años del final de la II República la fotografía se reviste aún si cabe de mayor significación, llegando la publicación en la portada de las fotografías de determinadas imágenes religiosas cofrades a sustituir la celebración suspendida de los desfiles procesionales. Pero todavía en esos momentos se trata de fotografías de estudio no realizadas al hilo de la actualidad, fotografías que se utilizan como simple ilustración y no como parte de la propia noticia. Habrá que esperar a la posguerra para que la fotografía de prensa, en especial la realizada por Sáez, aporte el valor de novedad que la convierta en elemento imprescindible de la noticia, en una crónica gráfica de la actualidad. Tras el conflicto bélico, además la fotografía se reviste también de un cierto aire de resentimiento, lamentando la desaparición de gran parte del patrimonio artístico de las cofradías, evocado por medio de las fotografías. Al mismo tiempo, es en ese momento cuando la fotografía procesionista en prensa adquiere un valor fundamental como modelo y acicate para la reconstrucción. El profesor Lara López, en un trabajo fundamental para abordar el estudio de la fotografía pasionista como fuente de la historia, ha señalado este importante valor de retroalimentación de la mentalidad cofrade que adquiere la fotografía: «las procesiones reales habrán de parecerse a las fotografiadas, porque son las que están injertadas en el



*imaginario colectivo*»<sup>2</sup>. Las imágenes en la prensa llegan a un mismo tiempo a todos los cofrades, por lo que todos tienen presente los mismos modelos gráficos, en los que desempeña un papel fundamental la fotografía de Sáez.

Juan Sáez Tornell nació en Cartagena en 1903 y toda su vida se desarrolló alrededor de la fotografía, tanto en sus sucesivos estudios de la calle Don Matías, del Ángel, del Duque y Campos como, sobre todo, en su labor de reportero a pie de calle, como redactor gráfico de *El Noticiero* y *La Verdad*, así como corresponsal de *ABC*, *Ya* y la agencia *EFE*. A Juan Sáez se deben los reportajes de todo el proceso de instalación de los cañones en las nuevas baterías de costa de la Dictadura primorriverista, y como fotógrafo de prensa nos ofrecerá un completo cuadro de la vida de la Cartagena resistente republicana bajo la amenaza de los bombardeos en la guerra civil. A su muerte, en 1960, todo este valiosísimo archivo documental básico para conocer el día a día de la ciudad pasaría a manos de su hijo Juan Sáez Manzanares, hasta que es desgraciadamente destruido a comienzos de la década de los setenta.

Sáez era, en el argot de los fotógrafos de la época, un *leiquero*, en alusión a la famosa máquina fotográfica de la casa Leica que revolucionó la fotografía de prensa gracias a sus reducidas dimensiones, su escaso peso y sus requerimientos técnicos que permitían realizar fotos sin flash. El calificativo de *leiquero* no deja de conllevar una cierta carga despectiva hacia un tipo de fotografía, la fotografía de prensa, que por la necesidad de su espontaneidad no permitía, en opinión de los fotógrafos de galería, la concienzuda elaboración que implicaba una fotografía de estudio. Lógicamente, el género fotoperiodístico marca sus propias reglas y exige del redactor gráfico una rapidez de reflejos para resolver la composición visualmente más atractiva y narrativamente más elocuente, por lo que obliga a tener una constante mirada fotográfica y periodística al tiempo.

Resulta fácil distinguir las fotografías de Juan Sáez



# EL NOTICIERO DE CARTAGENA

Año XVIII N.º 4740  
Lunes 30 de Marzo de 1953  
Ejemplar 70 cts.

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN  
Y TALLERES: JARA NÚM. 6,  
APARTADO, 103. TELÉF. 1115  
E INANUERO CONCERTADO

## Cine Central

presenta el Sábado de Gloria, 4 de abril  
obra musical de METRO GOLWYN MAYBER alegre y muy  
divertida filmada en maravilloso TECHNICOLOR  
**ADORABLE COQUETA**  
por Jane POWELL, George BRENT, Laurit MEL-  
CHIOR, Frances GIFFOR y Xavier CUGAT  
y su ORQUESTA  
AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

## Pregón de la Semana Santa cartagenera en el año 1953

Por JOSE GELLA ITURRIAGA

"Brille la luna serena,  
brillen luceros y flores,  
que pasa bonica y buena  
la Virgen María, Patrona de Cartagena."  
(Sacra)

Así como hace veintidós siglos las legiones de Egipto proclamaron triunfalmente: "Salve, Cartago Nova!", ahora vamos legión los que annualmente decimos en estos días "Salve, Cartagena!". Salutación y recuerdo de cuantos años como vívidas imágenes en la lejana Sastua, morena ciudad, levanta de cinco colinas; "Cartagena de Levante, descanso del navegante"; arrullada en azules calientes marinos y celestes; "perla del mar latido"; acomodada en breve campo de palmeras, algarrobos, olivos, chumbreros y molinos de viento; "puerto de mar nostálgico"; y fortaleza estratégica, el Mediteráneo, londea por Andrea Doria y otros navegantes por una playa de arena y a cuyo claro y singular renombre—según elogiaba Cervantes—se postran cuntes puertos en el mar, desde el "sal" y ha navegado el hombre.

Salve, Cartagena, porque es el firmamento hispánico de favor popular durante la Semana de Pasión religiosa como estrala de primera magnitud con sus procesiones y sus milenarios.

Salve, Cartagena, porque es la originalidad, tradición de los dos corrales: los "mañeros", justada con la veneta de un pequeño tiburón o marrajo por pescadores del siglo XVII hermanados bajo el patronazgo del Rosario, el de las galeras de Lepanto, y los "californios", insituida a mediados del siglo XVIII por marinos, algunos enriquecidos en California, y con su estema de dos sacras y un soldado marino. Tradición

de otras cajas, cual si estas dieran cuerda a la relojería misteriosa que mueve las so-

Tradicón y originalidad en mística exaltación de tu fe, viejo pueblo que viviste momentos de gloria para España y otros de tristes patria, hasta en nuestros días, pues algunos de tus hijos actuales pasaron ayer el camino de tus procesiones como via crucis; así, como lo pasa la Virgen del Primer Dolor, lo anduvo aquella madre del hijo inmolado y, lo mismo que en la sacra, "en la carrera se escucha el suspirar de su llanto"; como el San Juan lo recorrió aquel, también cual dice la sacra, "con el dedo señalando, en busca de su Maestro, que lo van crucificado"; como la imagen del Predicamiento el que bien pudo escuchar, "atado de pies y manos, con el rostro renegrido"; mas otros, si presentes, no pasaran ya porque se lucieron entonces, cuando entre las palmerales brotaron inmarcesibles palmas del maririo. ¡Ah! es que tu misma, Cartagena, viviste tres semanas santas de verdadera pasión; mas tu recio cuerpo milenar, bañado al sol y a la sal de Levante, es fuerte, la fortaleza de su fe y su sacra.

La bondad al pueblo de Cartagena, tierra de la Caridad, te salvaste, pues la fe es lo que salva. Por esto, ahora ante la gran exteriorización fervorosa de la inmortal española hispánica, exclamamos cuantos te queremos la salutación pronunciada veintidós siglos atrás por legionarios romanos, mas en versión de caballeros cristianos y españoles: ¡Dios te salve, Cartagena!

## EL FRENTE DE JUVENTUDES Y LA EMPRESA NACIONAL "BAZAN" DE CARTAGENA

Como ya habíamos anticipado a nuestros lectores, el pasado sábado tuvo lugar la presentación oficial y constitución de la Centuria Alvaro de Bazán de la Empresa Nacional de Construcciones Navales Militares de Cartagena, por el fiscal jefe y director de su actual director don Juan Antonio Cerrada y González de Sacraldo.



El acto se celebró en el magnífico marco que ofrece la Escuela Técnica de dicha Entidad, situado en la carretera de la Algañena, que constituye un modelo de centro de enseñanza laboral.

Antes de la hora fijada para

local del Movimiento, don Miguel Hernández Gómez; el jefe del Frente de Juventudes del Distrito Universitario don César Martín Muñoz; el ilmo. señor Jefe de Estado Mayor del Departamento don Francisco Núñez, el ilmo. señor magistrado juez de Primera Instancia don Tomás González; el ilmo. don subdelegado de Hacienda don Juan Bureck; y el secretario provincial del Frente de Juventudes don Pedro Rojas.

A ambos lados de dicha tribuna se encontraban las restantes autoridades e invitados; los señores y alto personal de la Escuela Técnica; Consejo Local de Falange, Junta de Mandos del T. de nuestra ciudad.



La celebración del acto, se encargó al frente de la Centuria Alvaro de Bazán, integrada por aprendices de primero y segundo curso, comprendidos en la edad de cadetes, en mediana de tras de la constitución en perfecta formación también, el resto de aprendices de tercer y cuarto curso, con uniforme regimentario de trabajo. A la cabeza de ambas unidades se situaron los mandos, y la banda de cornetas y tambores; en total la concentración ha constituido doscientos noventa aprendices.

El aspecto que ofrecía el lugar donde habrían de celebrarse los actos organizados por el Frente de Juventudes, era de todo punto magnífico, dando la sensación, al mismo tiempo, castrense y laboral, y respirando ese ambiente agradable precursor, de los hechos encaminados hacia fines patrióticos; hasta la tarde, primavera por excelencia, envuelta en una suave brisa marítima, invitaba al optimismo más sano.

(Continúa en 2.ª página)

## EL NOTICIERO

se encargará de remitir gratuitamente por correo y certificado nuestro extraordinario de Semana Santa a las direcciones que se nos faciliten, previo pago del importe de los ejemplares que se soliciten.

Jugando a los iguales de la Casa del Niño inventada a una institución benéfica cartagenera.

## La Capacha del Jueves Santo

Seguendo la tradicional costumbre establecida por la Junta de Gobierno del Santo Hospital de Caridad, en el día del Jueves Santo postularán con la capacha para los pobres enfermos del Hospital el Consejero del Reino Excmo. señor don Francisco Bastarache y Diez de Balme y el Ayudante Secretario del Ministerio de Marina, teniente coronel de Infantería Marina don Arturo Hernández Gómez.

Recibieron a las autoridades y personalidades invitadas, el director de la Factoría don Juan Antonio Cerrada, a quien acompañaba el subdirector don Antonio Galvache, el subdirector de la Escuela don Manuel Durán, el inspector de aprendices don Pedro García y el delegado comarcal del Frente de Juventudes don Juan Chamilla.

Frente a la gran plaza, en la que se habían colocado tres



Las autoridades locales, presidiendo la procesión de las palmas.

## Con la procesión de la Entrada de Jesús en Jerusalén, se iniciaron ayer los suntuosos desfiles de la Semana Santa cartagenera

Un tiempo espléndido contribuyó al mayor lucimiento del evocativo acto

Californios y cartageneros en general hemos de estar satisfechos del día de ayer, como cartageneros, porque ayer que fué el día de nuestra Semana Santa, el tiempo acusó un día espléndido, primavera, que hizo que el día luciese con plenitud la primera procesión cartagenera, y en primer lugar a los Californios, nuestra representación por el resonante éxito de la primera de sus cuatro procesiones.

Y al hablar de ellas diremos que el día y nos gustó el nuevo tercio de pueblo hebreo, pequeños con que llevaban un ritmo acompasado y que serán los santismos del mañana.

También fueron muy celebrados personajes bíblicos; en sí, el día de la procesión tuvo bello aspecto.

Sobresalió en el piquete el grupo de la Infantería de Línea, el todo y la marcha de la banda de cornetas.

—JULIO

PROCESION DE PROMESAS DE LA PIEDAD

Esta noche a las ocho y media saldrá de la iglesia de San María la procesión de promesas de la Santísima Virgen de la Inmaculada.

Reconocerá las calles de Aire, Cañón, Mayo, Plaza de San Sebastián, Puerta de Murcia, Santa Florentina, Parque, Serreta, Caridad, Plaza de Risaño, Duque, Plaza de San Gines, San Francisco, Campa, San Miguel a la iglesia de la Salud.

## LA PROCESION DE SAN PEDRO DE MARANA MARTES SANTO

Meñana a las ocho y media de la noche saldrá del Arsenal Militar, esta procesión, recorriendo las calles siguientes: Real, Plaza de Castellón, Puerta de Murcia, Mayor Cañón, Aire a la Iglesia.

Formarán en ella: Guleses, Guardia Municipal, Policía Armada, Trompeteros, Algoría de la Cofradía, Tercio de Granada, etc., Estandartes con tres peñales de las distintas Agrupaciones, penitentes y trono de San Pedro, hermanos consiliarios y mayorados de esta Cofradía con sus lucidas y corran de esta procesión el Clero y un piquete de Infantería de Marina.

En la misma hora saldrá del Parque de Artillería el tercio y trono de San Juan, que recorrerá las calles del Parque, Santa



Fernández-Rochera, autor del dibujo y proyecto del monumental y valioso manto para la Virgen California, Consuelo Escamez, y sus bordadoras han llevado a cabo esta magnífica obra orgullo de la Artesanía cartagenera.

(Fotografías, SAEZ, Fotográfados, G. GARCIA, Cartagena)

## PROGRAMA OFICIAL DE LAS FIESTAS

### PARA HOY

A las ocho y media de la noche.—Solemne procesión de promesas de la Santísima Virgen de la Piedad, organizada por la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Mantros).

Visita a las Exposiciones de Pintura y Escultura, en el Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento.

Primera Exposición Etnológica, en el Hogar del Productor, Cuarto Concurso Exposición Comarcal de Artesanía en los bajos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

### PARA MAÑANA

A las ocho y media de la noche.—Traslado procesional de San Pedro y San Juan a Santa María de Gracia (Californios).





Tercio de San Juan, h. 1940

cuando aparecen asociadas a las de otros autores, por responder a esos requerimientos de actualidad, de frescura, y por incorporar en gran medida el ambiente urbano. Juan Sáez no se limita a retratar la procesión en la calle sino que nos ofrece la imagen de Cartagena de Semana Santa.

Hay, desde luego, unos encuadres predilectos, repetidos frecuentemente en el mismo lugar, en la calle Mayor. Las perspectivas de los tercios desde dentro, resaltando el movimiento y la cadencia rítmica propia de las procesiones cartageneras, son un tema recurrente en la fotografía de Sáez.

Junto a estas perspectivas llenas de sabor popular, Juan Sáez, por medio de sus colaboraciones en prensa, será el noticiario de cuantas novedades se van gestando y presentando en la difícil pero ilusionante época de posguerra. Es el objetivo de Juan Sáez el que nos muestra el nuevo estandarte de la Piedad o la bendición de nuevas imágenes, al tiempo que nos ofrece la imagen del pasacalles cuaresmal del pasado domingo.

A través de las páginas de los periódicos se nos muestra en imágenes la pequeña gran historia de la Semana Santa y de quienes la hacen posible. Desgraciadamente, la destrucción del archivo de Juan Sáez nos ha privado para siempre de una parte muy importante de la historia de Cartagena.

**JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ**

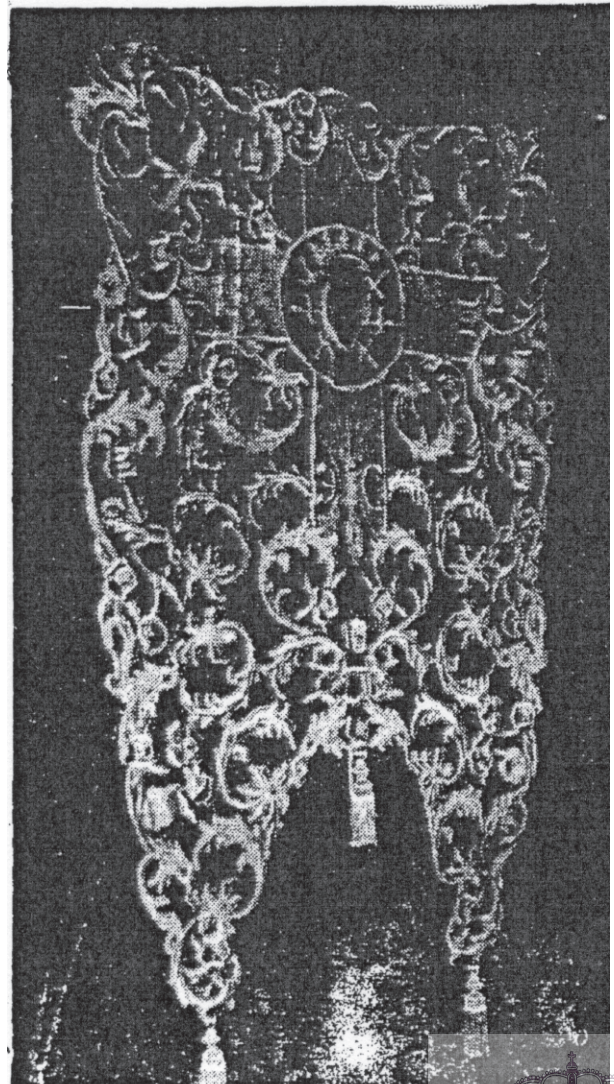
**Notas**

- (1) FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, p. 99.
- (2) LARA LÓPEZ, E. L., *La religiosidad popular pasionista contemporánea (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*, Jaén, 2004, p.58.



Tercio de la Verónica, de la procesión marraja del Viernes Santo de madrugada. (Foto Sáez)

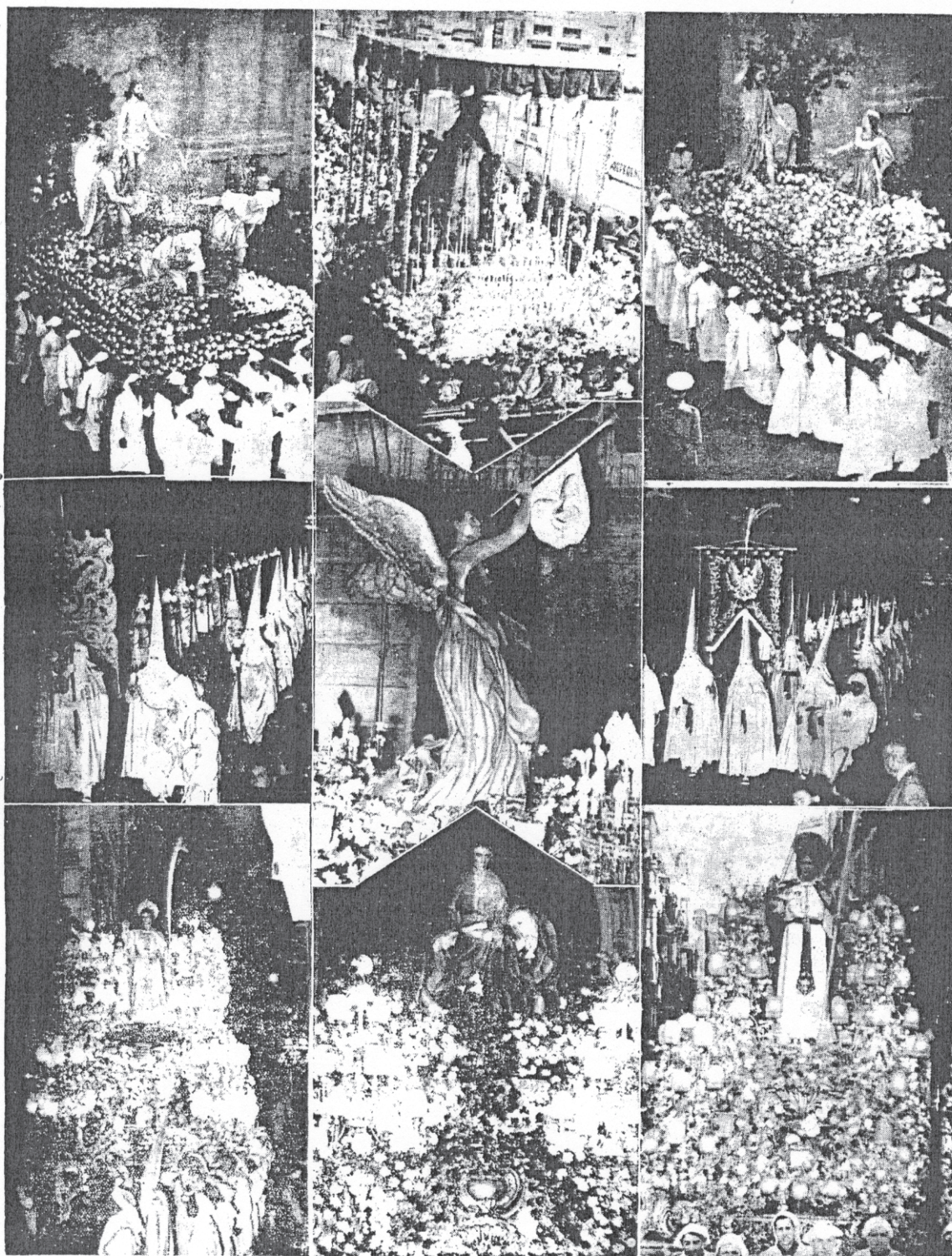
**SAEZ** FOTÓGRAFO  
 REPORTER GRAFICO-COLABORADOR DEL  
 CARNET NACIONAL-GALERIA FOTOGRAFICA  
 CAMPOS, 9 TELÉFONO. 2138



Nuevo Sudario de la Agrupación de «La Piedad», que será estrenado en la procesión marraja del Santo Entierro. Fot. Sáez



# Semana Santa Cartagenera



Y en la mañana maravillosa—calma y serenidad en el ambiente y en los espíritus—, Cristo resucita y sus cofrades—blancas las túnicas en la pureza de lo milagroso—, lanzan la procesión que Él preside por las calles cartageneras, mientras el sol arranca destellos del magnífico cortejo de la más joven Cofradía pasionaria. Como promesa para el próximo año queda flotando en los ánimos, ese deseo de superación de nuestras Cofradías, del que son símbolos los sanjuanistas marrajos y californios, en ese codo a codo magnífico, de penitencia y disciplina, ante las antorchas deslumbrantes y floridas de sus pasos de ensueño...

(Fotos Sáez)



---

---

# Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (MARRAJOS)

## MEMORIA AÑO 2004

La presente memoria de la Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos) corresponde al ejercicio de la Semana Santa 2004, que abarca desde el 10 de mayo de 2003 hasta el 23 de Abril de 2004, fecha de la primera Junta de Mesa posterior a la Semana Santa cartagenera, en la que se hace un balance de todo lo acontecido en ella.

Dentro de este periodo de tiempo es preciso resañar una serie de acontecimientos, vividos en el seno de nuestra Cofradía, que sin duda quedarán grabados en nuestras mentes y en nuestros corazones de procesionistas, por su importancia y trascendencia de cara al futuro.

Novedad importante a destacar lo constituyó la reelección de Don José Miguel Méndez Martínez como Hermano Mayor de la Cofradía Marraja, por un periodo de cuatro años, tras votación efectuada en la noche del viernes día 13 de junio de 2003 en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Junto a él, conformaban la terna confeccionada al efecto por el Capítulo de Comisarios Generales reunido el día anterior, los hermanos Gregorio Saura Vilar y Ginés Fernández Garrido, Primer Comisario General y Cronista de la Cofradía, respectivamente.

Por otro lado, Agrupaciones emblemáticas de nuestra Cofradía como son las de la "Santa Agonía", que fue motivo del cartel anunciador de la Semana Santa de este año 2004 y "Granaderos", celebraron su 75 Aniversario fundacional, en tanto que las Agrupaciones de "La Lanzada" y "Santo Sudario de Cristo" sus primeros 25 años desfilando por las calles de Cartagena. Todas ellas organizaron una serie de actos, de muy diversa índole, que contó con el respaldo y el reconocimiento popular.

Novedad importante este año lo constituyó la no celebración del tradicional "Miserere", que habitualmente tiene lugar en la Iglesia castrense de Santo Domingo dentro de la "semana marraja" por excelencia, y posterior cena de homenaje a la Nazarena Mayor, debido a los tres días de luto decretados por el Gobierno de España tras el brutal y criminal atentado terrorista acaecido en Madrid en la mañana del jueves día 11 de marzo de 2004. Los Marrajos nos sumamos al inmenso dolor de las familias afectadas asistiendo a la manifestación convocada en todas las ciudades de la geografía nacional, en repulsa de tan execrable acción de violencia cobarde y asesina, en la tarde del día en que se debía celebrar nuestro acto litúrgico más emblemático. Horas más tarde, las muestras de solidaridad alcanzaron a los integrantes de la Agrupación de "Granaderos", quienes decidieron suspender el tradicional pasacalles previo a Semana Santa, en el tercer domingo de Cuaresma, así como el acto homenaje al heroico granadero Martín Álvarez Galán en la Plaza de los Héroes de Cavite. Estos actos se desarrollaron al domingo siguiente, cuarto de Cuaresma, dándose la circunstancia de que tanto la Agrupación de Soldados Romanos, a la que correspondía realizar el pasacalles ese domingo, como la de Granaderos, coincidieron en franca armonía y camaradería cofrade por las calles de Cartagena.

Destacar, por otro lado, que el emotivo traslado del Titular de los Marrajos, desde su Capilla de la Iglesia castrense de Santo Domingo hasta la de Santiago Apóstol, en el barrio pescador de Santa Lucía, en la tarde del día 3 de abril de 2004, Sábado de Pasión, no pudo efectuarse debido a obras en el interior de este templo.

La hora fijada, por otra parte, para el "Encuentro" en la madrugada del Viernes Santo, fue la de las cinco de la mañana, horario que, de no surgir inconvenientes, sería establecido a partir de la Semana Santa del año 2004.

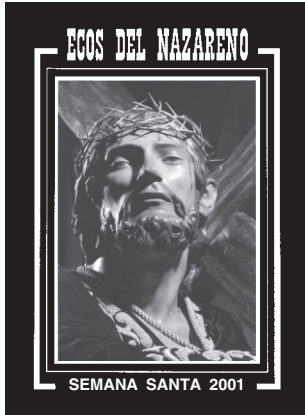
El popular y tradicional "Cabildo de las Yemas", tantos años celebrado en el Colegio "Purísima Concepción" (San Miguel) de nuestra ciudad, cambiaba de emplazamiento como consecuencia de las obras de acondicionamiento que se estaban realizando, al pasar dicho centro de enseñanza a propiedad municipal e instalarse en él importantes dependencias de nuestro Consistorio.

Los desfiles procesionales de la madrugada del Viernes Santo ("Encuentro") y tarde del Sábado Santo, vieron recortado su recorrido debido a la amenaza de lluvia que se cernía sobre la ciudad.

---

*La amplia memoria de actividades de la Cofradía Marraja en el ejercicio 2004, recogida puntualmente por el Cronista de la misma, y Procesionista del año 2005, el Hermano Ginés Fernández Garrido, se encuentra a disposición de la consulta de cuantos estén interesados en el archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos).*

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



**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.**

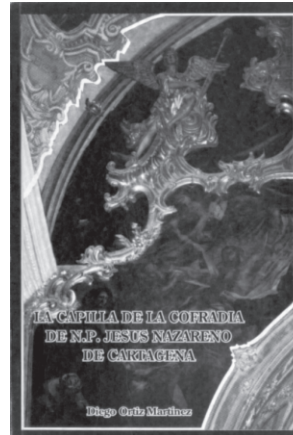
Ginés Fernández Garrido

**Una Historia asumida por al Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1684.**

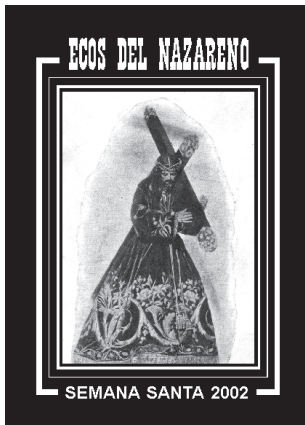
**La de la Cofradía del Nombre de Jesús.**

Vicente Montojo Montojo

Federico Maestre de San Juan Pelegrín.



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.



**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.

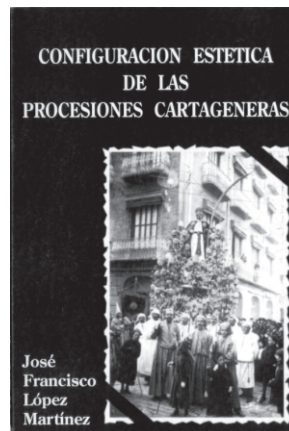
**Donaciones, mandas y pías memorias de la Cofradía de N. P. Jesús en los siglos XVII y XVIII.**

Federico Maestre de San Juan Pelegrín

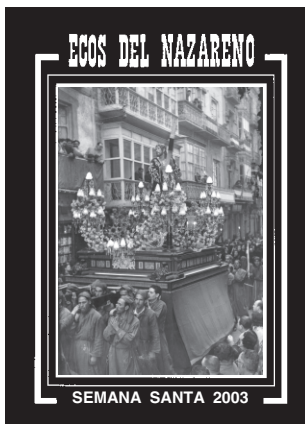
Vicente Montojo Montojo.

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

José Francisco López.



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.



**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.**

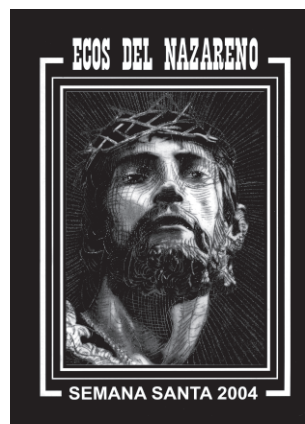
Juan José Sánchez Baena

**Una imagen de gloria para la Cofradía Marraja.**

José Francisco López



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.



**La Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena a través de los archivos histórico provincial de Murcia y de la Cofradía Marraja.**

Vicente Montojo Montojo

Federico Maestre de San Juan Pelegrín.

**Las imágenes de vestir:**

**Protagonistas de la Semana Santa.**

José Cuesta Mañas.

**Una aproximación a la iconografía de la Virgen de la Soledad en Cartagena.**

Ángel Julio Huertas Amorós.

**Otras historias, otras teorías: Los apelativos de "Marrajos" y "Californios".**

Agustín Alcaraz Peragón.

**Fotógrafos de Semana Santa I:**

José Casau.

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.

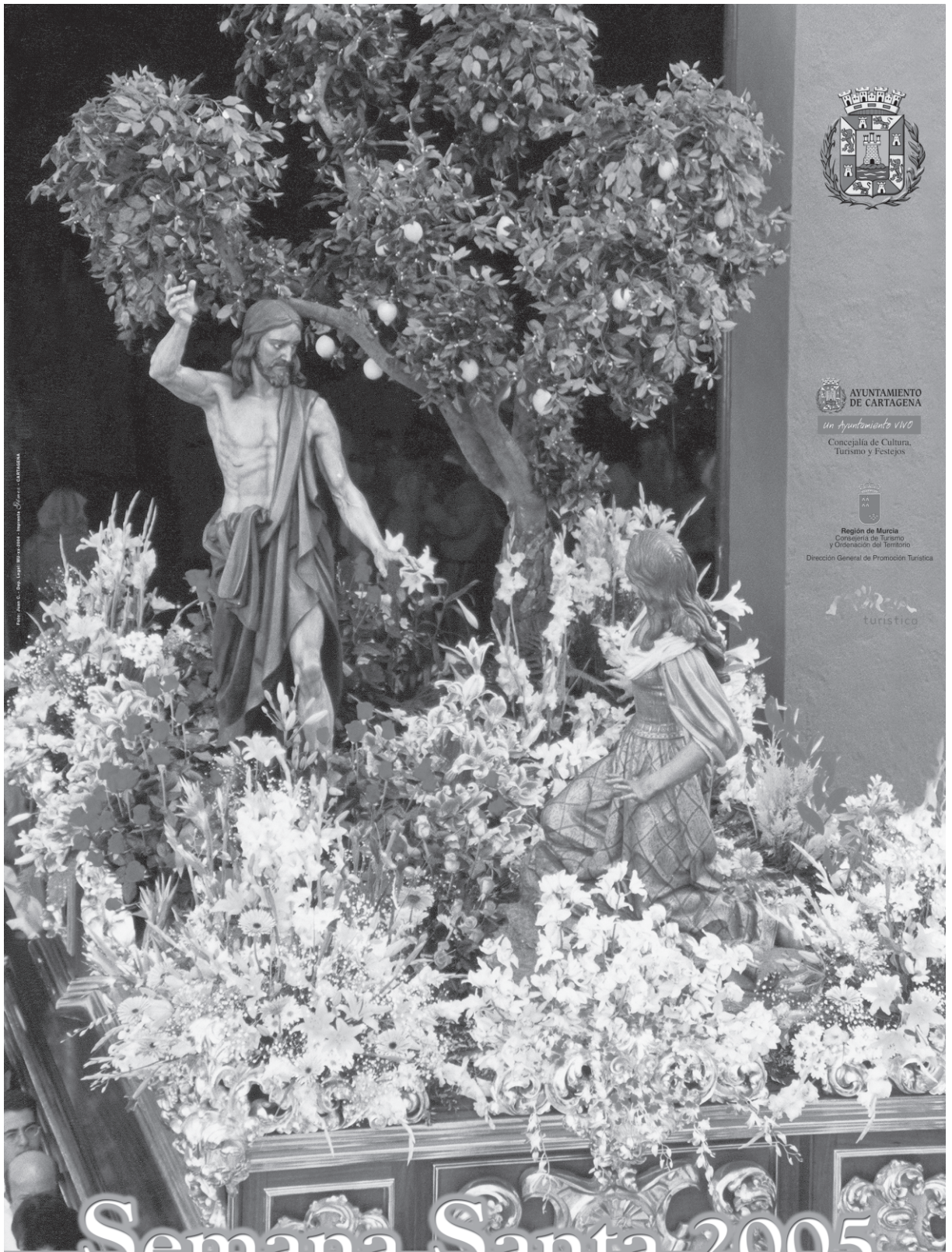


Foto: Juan C. Delgado. www.ayuntamiento.cartagena.es



AYUNTAMIENTO DE CARTAGENA

Un Ayuntamiento vivo  
Concejalía de Cultura, Turismo y Festejos



Región de Murcia  
Consejería de Turismo y Ordenación del Territorio  
Dirección General de Promoción Turística



# Semana Santa 2005

CARTAGENA

18 al 27 de Marzo de 2005

Declarada de Interés Turístico Nacional

[cofradiamarraja.com](http://cofradiamarraja.com)



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

[cofradiamarraja.com](http://cofradiamarraja.com)