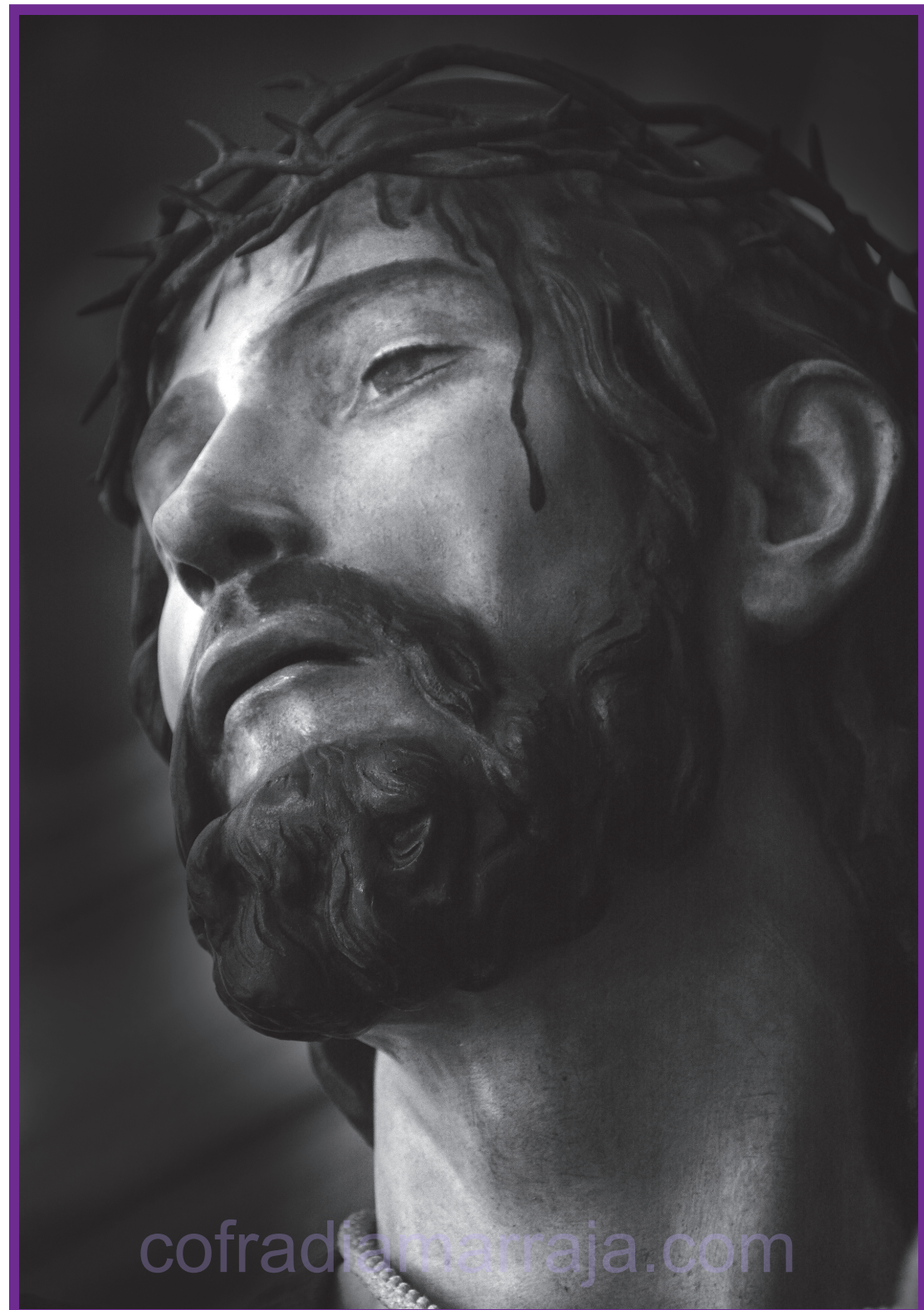
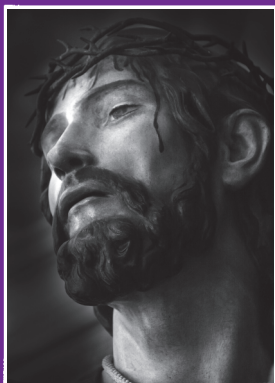


ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 2008

ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 2008

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

Portada: Manuel Maturana.

Fotografías:

Archivo Cofradía N. P. Jesús Nazareno (ACNPJN), José Francisco López (JFL), Matrán, Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM), Taller Municipal de Restauración (TMR).

Impresión:

Imprenta Nicomedes Gómez, Cartagena.

Edita:

Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos) Cartagena.
Número 29 - Año XXIX.
Depósito Legal: MU-324-1997.



La Santísima Virgen de la Caridad,
Patrona de Cartagena

Es la Fe virtud muy alta,
la Esperanza escudo fuerte
mas ni una ni otra exalta
nada es vida, todo es muerte
si la Caridad te falta.

ÍNDICE

Pag.

El nacimiento de la Cofradía Marraja. Su contexto histórico. <i>Federico Maestre de San Juan Pelegrín</i>	4
Santo Domingo, residencia de voluntarios en la Guerra Civil. <i>Juan Ignacio Ferrández García</i>	9
Restauración del Cristo de la Agrupación de la Condena de Jesús. <i>Luis Vitaller Prieto</i>	11
Restauración de la Imagen de Santa María de Cleofás (Virgen de la Soledad) en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Región de Murcia. <i>José Francisco López</i>	13
La Música de las Agrupaciones Marrajas. <i>Agustín Alcaraz Peragón</i>	16
El Regreso del Calvario "un proyecto de la Cofradía Marraja". <i>Marcial D. Alarcón Martínez</i>	18
En el Centenario del escultor Juan González Moreno, un recorrido por su obra para la Semana Santa de Cartagena o la añoranza de la escultura religiosa. <i>José Francisco López</i>	25





(Foto: M. M.).

En la publicación del pasado año nos referíamos a las obras de rehabilitación del edificio del callejón de Bretau como un proyecto importante y complejo que nos permitiría una adecuada y mejor conservación de nuestro patrimonio artístico. En aquellos momentos no se disponía de oferta alguna de empresa dispuesta a ejecutar la obra y sólo se tenía la estimación por los redactores del proyecto de que su duración podría ser de unos doce meses, es decir si empezaba en julio de 2007 lo previsible era que terminara en junio de 2008. Sólo habría como requisito, a quien ejecutara la obra, que la planta baja debía permitir la salida de nuestras procesiones en 2008. Esto implicaba a su vez que la recogida de vestuario después de Semana Santa se haría en las mismas condiciones y lugares que en 2007 y su posterior traslado a Bretau sería muy dificultoso.

Unos meses después, la adjudicación de la obra a la empresa seleccionada por los técnicos nos ponía de manifiesto que el plazo de ejecución podía ser acortado considerablemente y quedar en ocho meses, de tal forma que podría estar terminada en la Semana Santa de este año. El avance de la obra nos ha permitido comprobar que, efectivamente, el plazo de ocho meses era posible y cuando esta revista salga a la calle debemos tenerla terminada, a falta del equipamiento de estanterías, dispositivos de almacenamiento, etc. algo que haremos durante el mes de abril.

Es de resaltar el resultado obtenido con la remodelación del edificio, con locales amplios para cada una de las agrupaciones y la Cofradía; la considerable mejora de los accesos, con ascensor incluido; los sistemas contra la humedad, tanto con dobles tabiques-trasdosado- como mecanismo de impulsión y expulsión de aire para eliminar la humedad por condensación; las medidas de seguridad, con puertas corta fuegos y detectores de incendio en cada uno de los locales así como detectores de presencia; la calidad de los materiales empleados, que nos permitirán un fácil mantenimiento y conservación, y la nueva fachada casi idéntica a la del edificio de nuestra sede en el mismo callejón.

Al contemplar cómo ha quedado tras la remodelación, la primera sorpresa será la fachada porque de casi no tener pasamos a una casi idéntica a la de nuestra sede; otra, apreciar los espacios conseguidos en donde creíamos no haber cabido anteriormente; qué decir de los accesos: notaremos que ya no está la famosa escalera con aquella inclinación que hacía desistir a muchos de subir o veíamos mover por ella piezas voluminosas como mantos, faldetas, etc. con evidente peligro; veremos que ha sido sustituida por otra mucho más cómoda y que además se dispone de ascensor. Por último, también llamará la atención la calidad de los materiales empleados que garantizan una larga duración así como un fácil mantenimiento. No están a la vista, pero no por ello son menos importantes, los sistemas contra la humedad descritos anteriormente: los dobles tabiques y los conductos de ventilación y equipos para la renovación del aire nos permitirán una mejor conservación de nuestro patrimonio, tan sensible a este problema.

Los marrajos vamos a disponer de un local que tendrá todo lo necesario para un adecuado almacenamiento y conservación de nuestro patrimonio y que, por tanto, debemos esforzarnos en que lo sea de la mejor manera posible; ahora no valdrán excusas de falta de espacio, de medios o cualquier otra sino que sólo dependerá de nosotros mismos la organización de estos locales.

Cuando procedamos a su inauguración estaremos ante un hecho memorable en la historia de nuestra Cofradía porque, como se ha dicho en otras ocasiones, Bretau no sólo es donde guardamos nuestro patrimonio sino nuestra historia. Es el lugar en donde muchos de nosotros nos hemos hecho marrajos, en ocasiones sufriendo y en ocasiones gozando, pero siempre viviendo y trabajando por nuestra querida Cofradía Marraja.

JOSÉ MIGUEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
Hermano Mayor



EL NACIMIENTO DE LA COFRADÍA MARRAJA. SU CONTEXTO HISTÓRICO

Las ideas profundas nacidas de sentimientos dolorosos por lo general gozan de la característica de prolongarse en el tiempo, pues han tenido cimientos vigorosos en los que sustentarse.

En el nacimiento de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno se dan esas características de dolor, fuerte sustentación y perpetuación en el tiempo.

El ambiente en el que se vivía en Cartagena durante las décadas de 1630 a 1660 fue de gran dureza. En 1621 se había acabado la tregua firmada con las Provincias Unidas y se reanudó la guerra. En un principio la suerte de la misma parecía sonreír a los ejércitos españoles, que lograron victorias en los frentes de Flandes (la conquista de Breda) y en las Indias (la derrota de los holandeses en Brasil), ambas en 1625. No obstante, al cabo de unos años se volvieron las tornas cuando en 1635 Francia se convirtió en enemiga del Imperio español. Ahora no se trataba de un adversario lejano y relativamente poco numeroso. Era vecina tanto de España como de sus posesiones en Flandes, pudiendo invadir cualquiera de estos frentes y causar grandes quebraderos de cabeza con su beligerancia.

El reino se vio luchando contra dos potencias enemigas de gran importancia. Francia por su rica demografía, que favorecía la formación de ejércitos numerosos, y Holanda con su magnífica flota, que la convertía en el poder naval más importante de la época.

Por otro lado, la costa mediterránea se veía recorrida y asolada por las incursiones de los piratas berberiscos, que asaltaban a las naves mercantes o de pesca que hallaban a su paso, o echaban gente a tierra y capturaban a labradores o pastores y a cualquiera que tuviera la mala suerte de interponerse en su camino. Numerosas fueron las ocasiones en que se daba aviso en la ciudad de la presencia de galeotas de moros, teniendo que movilizar de inmediato a tropas de la milicia o a barcos para perseguir a estos molestos enemigos⁽¹⁾.

Para colmo de males, en 1640 tuvo lugar la doble sublevación de portugueses y catalanes, que multiplicaron los frentes de guerra. A partir de entonces las fronteras terrestres limitaban sólo con enemigos, mientras que las marítimas estaban expuestas a cualquier invasión.

Desde siempre se tuvo el convencimiento de la estratégica ubicación de la ciudad, así como de las limitaciones militares y demográficas que constituían su mayor debilidad. Así, en febrero de 1640 decía el Concejo “Que por ser de las más importantes de España Cartagena, frontera de Africa y puerto el mejor del Mar Mediterráneo y tan codiciada de los enemigos y de tan corta vecindad, sin los fuertes y prevenciones convenientes para su mayor seguridad, ha dado y debe dar siempre mucho cuidado su guarda y defensa, y más en tiempos que tan infectadas son estas costas de navíos enemigos y obligada a estar continuamente con las armas en la mano”⁽²⁾.

Cartagena se encontraba ubicada en la frontera marítima mediterránea de la península, teniendo encomendada la defensa de los presidios norteafricanos de Orán y Mazalquivir, a los que periódicamente socorría con el envío de pertrechos, municiones y tropas⁽³⁾ cada vez que los argelinos las cercaban, y de servir de fuerte baluarte que impidiese la penetración hacia el interior del reino de Murcia.

La defensa contra tantos enemigos a la vez, se tuvo que organizar recurriendo a la juventud del país (así ocurrió en Cartagena)⁽⁴⁾, lo que ya venía sucediendo desde hacía varios años, la cual marchó desde todas las ciudades, villas y aldeas con diversos destinos, gran parte de la cual no volvería nunca a sus lugares de origen pereciendo de resultas de los combates, naufragios y las enfermedades. Otros fueron embarcados como marineros en los navíos y las galeras de guerra. Gran amargura debieron de causar todas estas levas entre padres, hermanos y esposas, pues cuando se marchaba hacia lugares tan peligrosos y lejanos, se debería tener una sensación de muerte en vida, dado que era imposible la comunicación con los mismos durante todo el tiempo que permanecieran como soldados.

Al ser Cartagena una plaza fuerte, la llegada a ella de escuadras que realizaban un gran trasiego de tropas era ocasión de nuevos sacrificios, esta vez económicos, para sus ciudadanos⁽⁵⁾.

También fue muy problemática para la situación de una ciudad marítima como la nuestra, la construcción de una importante armada de guerra por Francia, que



pronto empezó a recorrer el Mediterráneo causando gran prevención en los miembros del Concejo, que temían cualquier intento de invasión o golpe de mano por parte gala⁽⁶⁾.

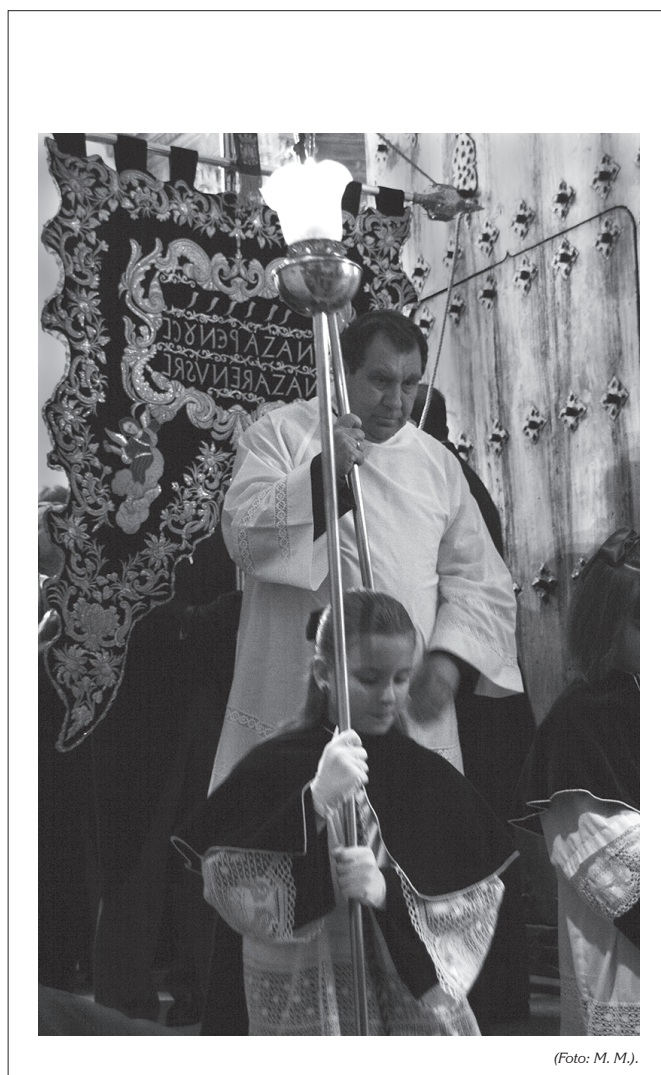
Frecuentes fueron durante estos años las correrías de dichas escuadras por las aguas próximas a Cartagena, con los consiguientes rebatos, alarmas, prevención de armas, soldados, reparo de las murallas, que debido a su deficiente construcción se encontraban aportilladas y bastante arruinadas, por lo que una y otra vez se tenía que recurrir a los albañiles y carpinteros de la ciudad para proceder a su parcheado, ya que por falta de medios económicos no se podía ni pensar en una reedificación efectiva.

Muchas personas que poseían casas en el campo prefirieron refugiarse en ellas para evitar el continuo estado de alerta en que vivía la ciudad, pues en el momento que se divisaba cualquier vela sospechosa en el mar, las compañías de milicias urbanas, formadas no por soldados jóvenes, pues estos iban partiendo a los diferentes frentes de batalla, sino por sus padres y otros vecinos de Cartagena, a los que se les obligaba a formar parte de las mismas hasta una edad avanzada, entraban a formar un turno rotativo de guardia cada tres días, teniendo cada ciudadano un lugar destinado en las murallas o baluartes que, a pesar de estar muy arruinados, eran la línea defensiva de la urbe. De esta manera los miembros de las compañías que entraban de guardia no podían trabajar ese día y se pasaban la noche en una continua vigilia en su puesto de defensa.

El gobernador de la armas, a quien estaba encomendada la organización defensiva de la ciudad, daba órdenes a los vecinos que habían marchado al campo huyendo de tantas molestias y peligros, para que en un breve plazo de tiempo se volviesen otra vez a Cartagena y ocupasen los puestos que tenían designados, pero ellos no se daban por enterados. Al final se les imponían penas tales como veinte días de cárcel, 10.000 maravedíes de multa⁽⁷⁾, podían perder su condición de vecinos, dejando de gozar de las ventajas que la misma tenía, y en casos extremos, eran amenazados con ser ajusticiados.

Cuando se hizo cargo del gobierno de las armas el marqués de Estepa, un duro aristócrata que tuvo enfrentamientos con los miembros de la Corporación Municipal, publicó un bando amenazando con el derribo de sus casas de campo a aquellos vecinos que no volviesen a la ciudad a ocuparse de la defensa de la misma⁽⁸⁾.

En estos años los argelinos pusieron cerco a Orán y debieron de marchar en su socorro desde Cartagena compañías de milicias urbanas cartageneras, murcianas,



(Foto: M. M.).

lorquinas y de otras partes del reino. Ya en abril de 1640 se tenía conocimiento de las intenciones de los moros, por lo que la Corporación trató el día 26 el asunto de “como hay aviso de poner cerco y sitio a Orán”⁽⁹⁾, por lo que Cartagena fue puesta en alerta, dándose la orden definitiva de socorro a dicha plaza el día 26 de junio. Los milicianos que fueron lo hicieron con la promesa de que volverían en un breve plazo de tiempo, pero lo cierto es que su permanencia en tierras argelinas fue prolongada. Esto sirvió para que determinadas personas saliesen huyendo para no tener que soportar situaciones tan angustiosas, buscando refugio en zonas limítrofes con el reino de Valencia.

Nadie tenía asegurada la posesión de animales de tiro o de carros, ya que estos eran empleados como una de las cargas impuestas en determinados casos (la denominada de bagajes), para el traslado de tropas⁽¹⁰⁾, municiones o pertrechos, lo que en muchos casos llevaba a la pérdida de estos bienes tan importantes en aquellos años.

Por otro lado, la llegada de esos ejércitos procedentes de otras partes del Imperio, entre los que se encontraban

aventureros y gente desarraigada, eran ocasión para que en Cartagena proliferasen las peleas, duelos, robos, violaciones, asesinatos, se propagasen epidemias y en alguna ocasión hasta los motines. En relación con las tropas sardas que se ha mencionado estaban acantonadas en la Casa del Rey, el Concejo decidió realizar una Información sobre los malos tratos dados a los vecinos por los soldados italianos⁽¹¹⁾ que al final partieron con rumbo a La Coruña.

La situación estratégica de la ciudad la hacía propicia para exigir a su vecindario no tan sólo la participación en su defensa o sufrir la estancia en la misma de la marinería y soldados de escuadras con tercios en tránsito, así como cargas tan molestas como la ya mencionada de bagajes o la de alojamientos, sino que en determinados casos le era exigida la inmediata entrega de gran parte de su cosecha de trigo y cebada, con la que, mediante su embarque, paliar el hambre de ejércitos lejanos, mientras que en otras ocasiones participaba en repartos de estos granos, como una ciudad más contribuyente a este servicio al rey⁽¹²⁾.

En los momentos de alarma, una de las compañías de milicias era destinada a la Algameca, para proteger a la ciudad de cualquier incursión por esa parte. Los sufridos milicianos eran sometidos a hambre, frío y mil incomodidades, como se explica en un acuerdo municipal “con lo que ha llovido la noche pasada y hoy dicho día, lo habrán pasado trabajosamente con incomodidad por no haber en dicha parte en que albergarse, y para que tengan algún alivio y socorro, acuerda que se le envíe a la dicha gente 150 panes, 8 arrobas de vino y 12 quesos”⁽¹³⁾.

En 1640 seguían embarcando soldados naturales de Cartagena, esta vez con rumbo a Italia y mandados por uno de los regidores del Concejo, el capitán Fulgencio Solana⁽¹⁴⁾, quien fue otra más de las víctimas caídas en lejanos y desconocidos frentes de combate, pues ya no se le vuelve a mencionar nunca más en ningún documento de la época. Lo mismo volvió a suceder algo después con otro capitán y regidor del Concejo, Francisco Roca, que partió con una compañía de jóvenes cartageneros hacia Cataluña, muriendo todos ellos en dicho frente.

Nuevamente se solicita a la ciudad la remisión de otros 9 soldados en marzo de 1641, así como se da noticia de haber realizado un nuevo servicio al monarca con la entrega de otros 20.000 ducados, quejándose el Ayuntamiento de que la población seguía decreciendo. En abril de ese año llegaban noticias de los destrozos que la armada francesa había cometido en Rosas, Colibre y el Grao de Valencia, por lo que la ciudad tomó, como en tantas otras ocasiones, una serie de medidas precautorias para su defensa⁽¹⁵⁾.



Enorme preocupación manifestó el Concejo al enterarse de la orden por la que se mandaba retirar de los baluartes de la ciudad toda la artillería de calibre entre 35 y 16 libras de bala, en total 22 cañones, lo que significaba gran parte de la misma, por lo que Cartagena quedaba a merced de cualquier enemigo que la atacase, circunstancia que se hizo saber al rey⁽¹⁶⁾. Esta orden da a entender el gran desconocimiento que en la corte existía sobre la precaria situación de Cartagena. Al final sólo se retiraron cinco cañones.

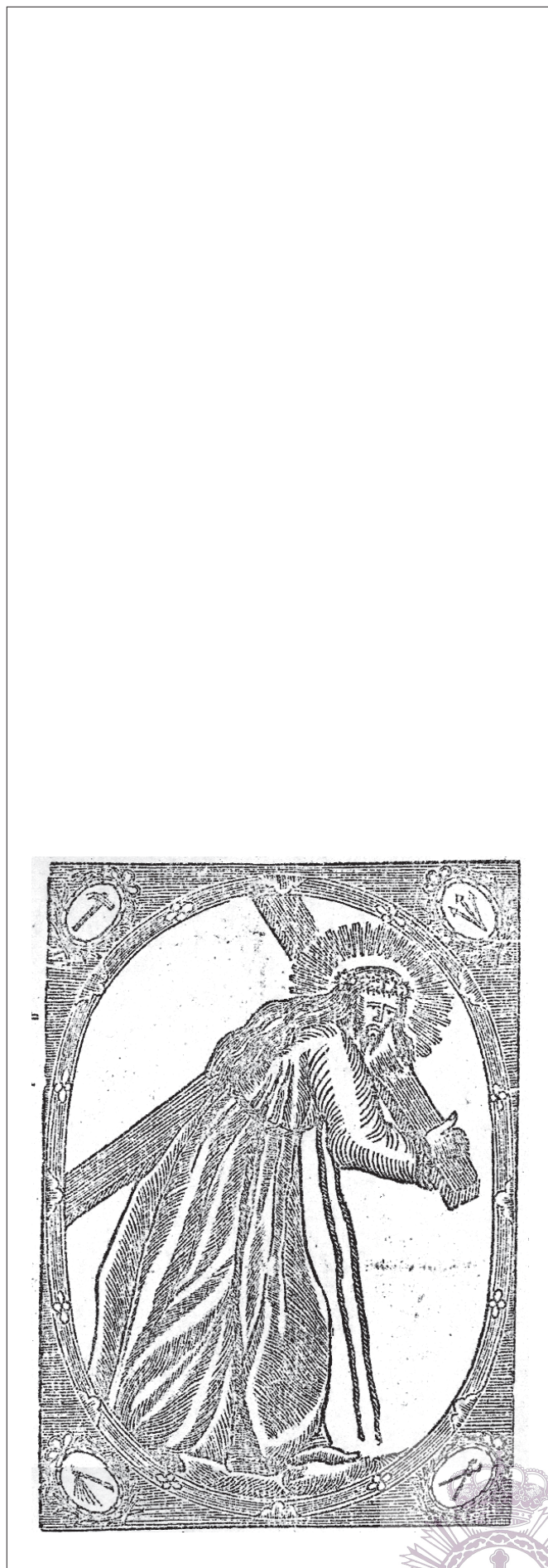
Largo y prolijo sería el seguir enumerando tantos avatares y desgracias como sucedieron en estos pocos años de que estoy tratando (1639 a 1641), que fueron intensamente sufridos por los habitantes cartageneros.

Llegó un momento en el que las familias se encontraban con sus hijos, hermanos o maridos jóvenes que habían marchado a un futuro incierto de guerra y muerte. A los hombres pertenecientes a las milicias urbanas en continuo sobresalto ante la frecuente aparición de escuadras holandesas, francesas o norteafricanas bordeando la costa, debiendo entrar en el turno de guardia, no pudiendo trabajar para ganarse el sustento y pasando día y noche en las murallas con su vigilancia. Parte de estas milicias pasaron a Orán para contribuir a su socorro.

En la parte económica, el mantenimiento de armadas y ejércitos supuso un enorme gasto que tuvo que sufragarse del bolsillo de los vasallos del rey, que fueron sometidos a una tremenda presión a través de una fiscalidad de guerra que no tenía piedad ni con bienes ni con haciendas de nadie. Continuamente se presentaban en la ciudad delegados regios con encargo de embargar los bienes de todos aquéllos que no pagaban los donativos, jornadas, repartos de granos o acémilas y un largo etcétera que empobreció hasta extremos que nos sorprenderían al desgraciado vecindario de Cartagena.

Por otro lado, los conventos de franciscanos, agustinos y dominicos, que en los años de bonanza económica y demográfica que transcurrieron a finales del siglo XVI y principios del siguiente, se fueron quedando pequeños y los religiosos se animaron ante el ambiente positivo a iniciar importantes proyectos constructivos en ellos, de pronto se vieron afectados económicamente porque la presión recaudatoria que se ejercía sobre los cartageneros, les hizo que menguasen en las entregas de limosnas con las que seguir las obras, llegando al punto que hasta el Concejo las limitó al carecer también de fondos.

Entonces los monjes se percataron del espíritu sensible nacido en la población como resultado de tantas desgracias, y promovieron la creación de cofradías de tipo pasionario, y es por eso que durante estos años de



1635 en adelante nacen una serie de hermandades en las que sus hermanos se identifican con las penalidades de Jesucristo en la Cruz, ya que en cierto sentido ellos también estaban pasando por ellas.

Era tan generalizado el estado de angustia entre los vecinos, que nacieron por lo menos cuatro de estas asociaciones pasionarias. La del Cristo de la Columna, que ya en 1640 realizaba sus desfiles, y que tenía su sede en el convento de San Agustín, la marraja, que se fundó en 1641 en el convento dominico, la del Cristo Crucificado, con sede en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y que desfilaba en 1646, y otra de origen y ubicación desconocida, la de la Oración del Huerto que procesionaba en 1642. Todas ellas sacaban sus insignias en Jueves o en Viernes Santo⁽¹⁷⁾.

Los dominicos recurrieron a las personas que tenían más a mano, los maestros artesanos que estaban trabajando en el convento, y con ellos (maestros albañiles y carpinteros), así como con algunos devotos y feligreses más fundaron en 1641 la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el convento de San Isidoro.

De esta forma consiguieron la reanudación de sus obras, y que los primeros cofrades, identificándose con la pasión de Cristo, se resignasen con la dura vida que por desgracia les tocó vivir, ya que al desfilar por las

oscuras calles con la imagen del Nazareno, fueron dejando en ellas jirones de sus amarguras, angustias y frustraciones.

Al tratarse estos primeros hermanos de personas humildes, para realizar el pago de la capilla tuvieron que fraccionar su paga en cuatro plazos, que abarcaron desde agosto de 1641, en que entregaron 300 reales, hasta abril de 1645, mes en el que los religiosos dominicos les dieron carta de pago de la totalidad de su valor⁽¹⁸⁾, pudiendo pensarse que si sus primeros componentes hubiesen sido miembros de la pequeña nobleza ciudadana o mercaderes acomodados el pago de la misma hubiera sido más rápido.

En cuanto a la primitiva imagen de Jesús Nazareno, continúa el enigma de su procedencia, de quien la talló o de la forma en que fue adquirida. Quizá fuera una imagen ya existente en el convento de dominicos que éstos entregaron a la nueva cofradía con el objeto de darle un impulso definitivo, es decir, un símbolo fundamental que estimulase a los hermanos de la nueva Cofradía, nada mejor que Jesús de Nazaret desfilando con su cruz a cuestas camino del Calvario, o quizá la mandaron traer de otro de sus cenobios con ese objeto preciso. Por el momento, y ante la falta de documentación que algo pueda aclarar, nada se puede precisar sobre ella.

FEDERICO MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN

Notas

⁽¹⁾ Entre otras muchas noticias citar el avistamiento de un bergantín en septiembre de 1639 (AMC, Actas Capitulares 1637-1639, cabildo de 21-9-1639, fs. 806v.-807v.) o la presencia, en septiembre de 1640, de dos galeotas de moros en la isla Grosa (AMC, Actas Capitulares, cabildo de 20-9-1640, fs. 160v.-161r.)

⁽²⁾ AMC, Actas Capitulares 1640-1642, cabildo de 15-2-1640, fs. 21r.-22r.

⁽³⁾ AMC, Actas Capitulares 1637-1639, cabildo de 18-1-1639, f. 584 r. En este caso se trata de los soldados que desde Cartagena debían marchar a los citados presidios. En cabildo posterior se citan que eran 14 y que serían destinados a Cataluña (AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 2-4-1639, f. 66 v.) En 1640 eran solicitados otros 20 soldados pedidos por el conde-duque de Olivares para formar un regimiento que debía marchar hacia Guipúzcoa (AMC, Actas Capitulares 1640-1642, cabildo de 18-2-1640, fs. 22v.-23v.)

⁽⁴⁾ AMC, Actas Capitulares 1637-1639, cabildo de 3-3-1639, fs. 641v.-642r. Se indica "y vayan a servir a Su Majestad a Guipúzcoa en los ejércitos que hay en aquella provincia, y en esta ciudad se hallan más de 300 vecinos comprendidos en dicho bando".

⁽⁵⁾ AMC, Actas Capitulares 1637-1639, cabildo de 10-5-1639, fs. 702v.-704 r. "y no tener con que hacer el socorro hoy dicho día a más de 2.000 hombres que están encerrados en la Casa de Municiones y que es preciso el socorrerlos o abrirles las puertas para que se vayan pues no es permitido que se mueran de hambre, y es preciso socorrerlos con algún dinero, poniendo el servicio de Su Majestad por delante, para que hiciese que la ciudad le socorriese con algún dinero, aunque fuere de sus propios o cualquier imposiciones". Al final Cartagena socorrió a esos infelices soldados con 1.000 ducados. (AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo

de 10-6-1639, fs. 728v.-729r.)

⁽⁶⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 30-5-1639, f. 720r. La ciudad trataba de excusar la salida de soldados de ella "y más en ocasión que está con las armas en la mano por la nueva de enemigos que hay y nueva Armada del rey de Francia". En 1640 se avisaba del avistamiento de 52 velas de navíos franceses y holandeses que trataban de entrar en el Mediterráneo, o de la partida desde Marsella y Tolón de 46 galeones y 20 galeras en el mes de abril, situación que se repitió en otras ocasiones.

⁽⁷⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 9-7-1639, fs. 755v.-756r.

⁽⁸⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 3-8-1639, fs. 774r.-776r.

⁽⁹⁾ AMC, Actas Capitulares 1640-1642, cabildo de 26-4-1640, fs. 73r.-76v.

⁽¹⁰⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 12-7-1639, fs. 758v.-759r.

⁽¹¹⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo 25-7-1639, fs. 765r. y v.

⁽¹²⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 3-8-1639, fs. 790r.-792r.

⁽¹³⁾ AMC, Actas Capitulares 1636-1639, cabildo de 25-10-1639, f. 833v.

⁽¹⁴⁾ AMC, Actas Capitulares 1640-1642, cabildo de 26-5-1640, f. 105r.

⁽¹⁵⁾ AMC, Actas Capitulares 1640-1642, cabildo de 25-4-1641, fs. 361r.-362r.

⁽¹⁶⁾ AMC, Actas Capitulares, cabildo de 8-6-1641, fs. 415r.-415v.

⁽¹⁷⁾ MONTOJO MONTOJO, V. MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., "Los cofrades de la Hermandad de Jesús Nazareno a mediados del siglo XVII, Ecos del Nazareno, Cartagena, 2003, pp. 8-9.

⁽¹⁸⁾ AHPM, Prot. 5.384, escribano Juan Pérez Pica, años 1644-1645, f.58.

SANTO DOMINGO, RESIDENCIA DE VOLUNTARIOS EN LA GUERRA CIVIL

Sin duda alguna es una gran satisfacción para mí el contribuir con este artículo al conocimiento de una época tan desconocida en Cartagena como es la Guerra Civil, y más concretamente un capítulo de ella que pudo afectar a la Capilla que los Marrajos poseemos en la Iglesia de Santo Domingo. Buscando en el Archivo Municipal de Cartagena dentro de una Caja Histórica que contenía principalmente obras, apareció un documento cuyo contenido me pareció muy interesante dar a conocer.

Bajo el título de *“Memoria sobre la orden recibida para estudiar el acuartelamiento del ejército voluntario, teniendo en cuenta los edificios que podrían ofrecerse para dicho fin, especificando su capacidad, localización, obras necesarias para ponerlas en condiciones de utilización y plazo de ejecución de las mismas”* emitía un informe en Octubre de 1936 D. José Hernández Perito Aparejador Municipal y Jefe del Servicio Industrial de la Sección de Obras Públicas del Ayuntamiento de Cartagena.

Reproduciré íntegramente la introducción del mismo que decía: *“Al tener que ofrecer edificios para el acuartelamiento del ejército voluntario, hemos pensado, que por las circunstancias que deben concurrir en la estructura, capacidad y situación de los mismos, no son fáciles encontrar los que reúnan todas las condiciones apetecidas y adecuadas para el fin a que se destinan. Naturalmente que por la índole de los mismos no pueden ser edificios de los corrientes en la localidad, y consecuente con ello, hemos pensado en que puedan utilizarse y por lo tanto ofrecer aquellos que han sido incautados para el Estado por Orden Ministerial y que pertenecían a congregaciones religiosas o que se dedicaban a cultos con dicho carácter.*

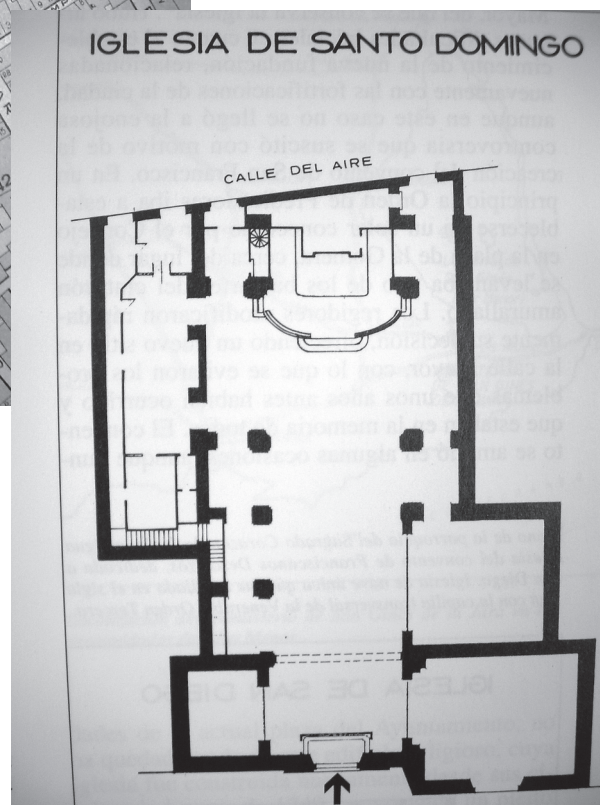
Es evidente que estos edificios hay que dotarlos de los servicios e instalaciones adecuados como asimismo se precisan realizar en ellos las obras mínimas de reparación y acoplamiento. A pesar de todo creemos, que con un gasto mínimo, son los únicos que más inmediatamente podrían utilizarse para aquel servicio, llenando las mejores condiciones. Por el emplazamiento de los diversos edificios situados en lugares, distintos del casco de la población y de sus extramuros, creemos más eficiente su utilidad, ya que las fuerzas de este ejército irían mejor localizadas, no existiendo las aglomeraciones que perjudicarían el mejor servicio.

A continuación enumeraba toda una serie de posibles ubicaciones entre las que se incluían todas las iglesias del casco antiguo de Cartagena, exceptuando como no la Iglesia de la Caridad, que quedaba protegida por ser la de la Patrona de la ciudad. También aparecían en este listado las iglesias de Los Dolores, Barrio de la Concepción, San Antonio Abad, Barrio Peral, Santa Lucía y como único edificio que no era iglesia el Asilo de Ancianos del Barrio de la Concepción. Ni que decir tiene que en toda la enumeración delante de cada una de ellas se anteponía la palabra *“antigua”* o en el caso de Santo Domingo las palabras *“llamada anteriormente de Santo Domingo”*.

Es muy interesante la Memoria Descriptiva de las obras en sus distintos apartados de Albañilería y carpintería, Instalaciones sanitarias y de evacuación de retretes y urinarios, Instalación de agua, Instalación de cocinas, Dotación de camas y como último apartado la Instalación eléctrica.

Del primero de ellos citaremos *“obras de demolición, reparación o reposición de pavimentos, apertura de huecos, construcción de tabiques, enlucidos, reparación de cielos-rasos, porterías, ventanas...”* De las instalaciones sanitarias afirman *“se ha pensado en emplazar estos en los locales anejos, tales como sacristías, casas de guardas, etc de menos importancia constructiva independientes de las naves principales”*. En cuanto a las instalaciones de aguas dice que *“se abastecen los edificios con agua potable y de la llamada sanitaria”*. De la instalación de cocinas menciona que *“no se proyecta la instalación de cocinas por la dificultad de estos locales”* y en cuanto a la dotación de camas piensan que *“la Intendencia Militar habría de proveer sobre este particular”*. Por último en cuanto a la instalación eléctrica refiere que *“se proyecta la iluminación de estos locales con carácter provisional, utilizando lo poco útil que pudiera aprovecharse de algunos de los edificios enumerados”*

Termina dicha Memoria esperando *“ haber dado una ligera idea de las obras e instalaciones que se precisan ejecutar, y nos satisfaría haber podido interpretar el deseo de la Superioridad, pensando nosotros que se pretende habilitar en el menor tiempo posible los locales suficientes, para el alojamiento*



que nos ocupa, aunque sea de un modo transitorio”.

Es interesante saber que dicho estudio se refiere a edificios de uso civil exclusivamente pues de no ser así existían varias opciones disponibles para dicho alojamiento. Así podían disponer de locales en los Cuarteles de Infantería de Marina y de Infantería nº 34, en la Prisión de Penas Aflictivas en las naves no ocupadas y por último el antiguo Cuartel de Caballería en la Calle Intendencia.

Seguidamente se acompaña el presupuesto correspondiente a cada local, tiempo aproximado de las obras y la capacidad de alojados. Respecto a Santo Domingo, que es el centro de nuestra atención, el dato más importante aparece en la sección de Albañilería, Carpintería y Pintura del presupuesto. Exactamente el punto en el que incluye “Desmantelación del altar mayor y de una capilla completa (partidaalzada)” y que supone un importe de 1.500 pesetas. Además también se cita la demolición de la escalera del púlpito cuyo trabajo se valora en 40 pesetas. En cuanto a la superficie de la Iglesia se estima esta en 772, 22 metros cuadrados y tendría capacidad para alojar a 150

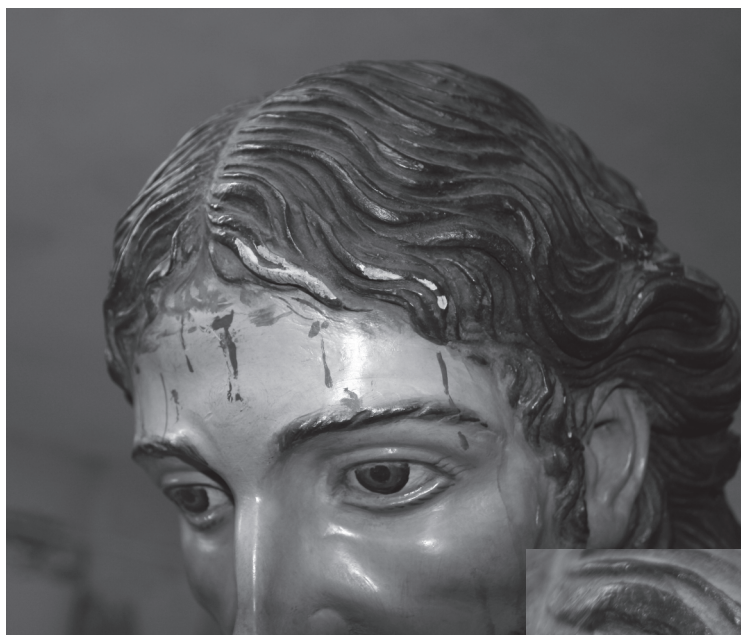
personas. Toda la obra se podría realizar aproximadamente en unos 20 días y el coste total de las obras de adaptación sería de 10.065 pesetas.

En el plano que se adjuntaba a dicho informe se puede ver claramente coloreadas las Iglesias de Santo Domingo y Santa María de Gracia como opciones deseadas para este tipo de alojamiento. Con todo y con ello hay que decir que Santo Domingo corrió mejor suerte, pues la idea original para Santa María era su derribo con el fin de establecer en ella el edificio de Correos, y de hecho se sacaron a concurso las obras. Será casualidad pero quiso el destino que Santo Domingo fuera elegido unos años antes con esa misma intención, episodios ambos que trataré en otro artículo más detenidamente.

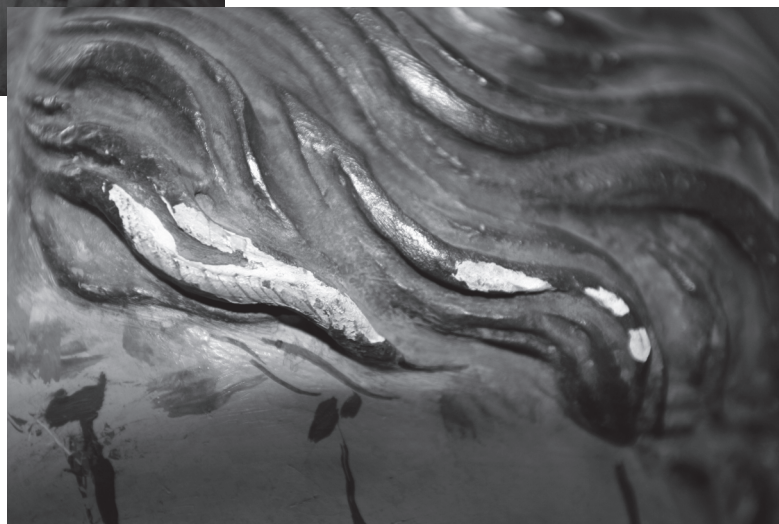
Fuentes: Archivo Municipal de Cartagena Cajas Históricas 882-1 y 912-1, Plano de Santo Domingo extraído de “Historia de Cartagena” Julio Más y otros Ediciones Mediterráneo 1986.

JUAN IGNACIO FERRÁNDEZ GARCÍA

RESTAURACIÓN DEL CRISTO DE LA AGRUPACIÓN DE LA CONDENA DE JESÚS



Cristo de la Condena. Estado inicial. (Foto: T.M.R.).



Detalle del estado inicial. (Foto: T.M.R.).

En los últimos meses el Taller de Restauración Municipal, ha realizado los trabajos de restauración de la imagen del Cristo del grupo escultórico de la Condena, perteneciente al tercio femenino de la agrupación de la Agonía y dentro del seno de la Cofradía Marraja.

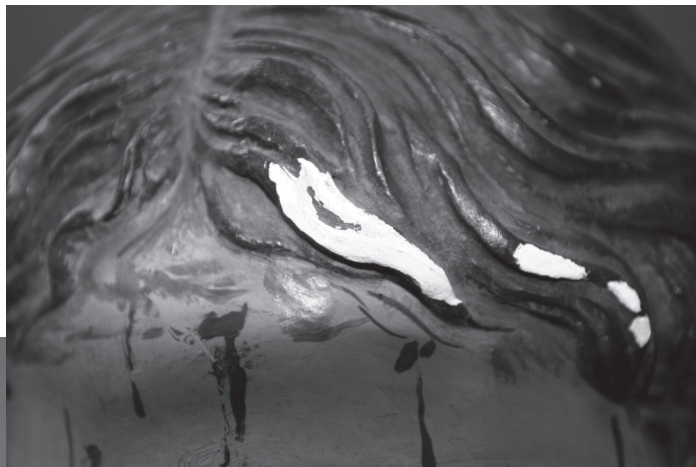
Como en todos los trabajos, pero en especial el de la restauración, se trata de una tarea ardua y complicada y más si se trata de una obra religiosa cargada de sentimiento popular. A todo lo dicho anteriormente, se le une la dificultad que supone devolverle su aspecto original de cuando salio de las manos de escultor, en este caso

del sevillano Juan Abascal Fuentes, continuador de la escuela barroca andaluza.

El Cristo presentaba en líneas generales un soporte muy bueno, salvo por la existencia de pequeñas desapariciones del soporte en la talla de la cabeza, todo ello debido a los roces de la corona de espinas al ser colocada para procesionar. Hay que destacar a este respecto que la corona original, fue sustituida por otra de tipo metálico con potencias, que fue la causante de todos estos roces en la policromía de la cabeza y sobre todo de la frente del Cristo, ya que no se tenía en cuenta



Estado final. (Foto: T.M.R.).



Estucado. (Foto: T.M.R.).

ni el peso ,ni la posición que debía de tener.

En cuanto a su policromía es buena, a excepción de algunos roces, que implican la desaparición de pequeñas áreas de estuco y policromía, centradas sobre todo en la zona de la base. En las zonas erosionadas de la encarnadura, y para evitar la visión de las mismas, se le aplicaron repintes de color rojo.

La mano izquierda del Cristo se encontraba suelta, debido seguramente, en amarrarlo con demasiada fuerza con las sogas que porta para procesionar

El proceso de tratamiento ha constado de las siguientes fases:

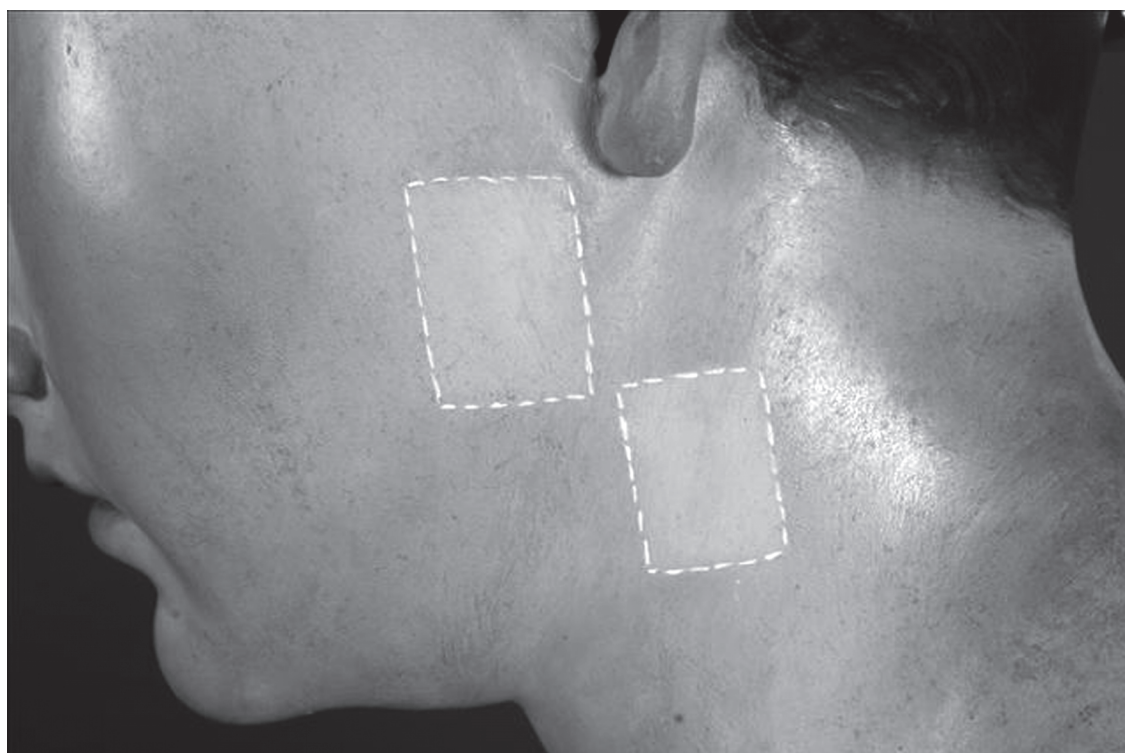
- 1- Limpieza mecánica.
- 2- Fijación de la mano izquierda, mediante una espiga de madera.
- 3- Limpieza físico-química.
- 4- Eliminación de repintes, de manera mecánica.
- 5- Reintegración de la policromía, de manera invisible, se ha empleado esta técnica debido al uso procesional.
- 6- Estucado en zonas de repintes.
- 7- Arreglo de grietas y uniones.
- 8- Protección final, mediante resina sintética

LUIS VITALLER PRIETO
Taller de Restauración Municipal



ECOS DEL NAZARENO

RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE CLEOFÁS (VIRGEN DE LA SOLEDAD) EN EL CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE LA REGIÓN DE MURCIA



Catas de limpieza. (Foto: C.R.R.M.).

No se conoce la procedencia originaria de esta imagen que, bajo la denominación de *Santa María de Cleofás*, forma parte actualmente de la composición procesional conocida por el nombre de *Santas Mujeres*, y que participa en la procesión de la Vera Cruz y la Soledad de la Virgen. Existía de antiguo en la cofradía un grupo procesional que recibía esta denominación y que no era otra cosa que el agrupamiento de las imágenes aisladas de Santa María Cleofás, Santa María Salomé y Santa María Magdalena.

La imagen actual de Santa María Cleofás responde en realidad a la iconografía de la Virgen de la Soledad. Fue en 1972 cuando las monjas del asilo del barrio de la Concepción cedieron esta imagen para los marrajos. El imaginero José Sánchez Lozano realizó la atribución de autoría a Roque López, como Virgen de la Soledad⁽¹⁾. De hecho, la tradicional atribución a Roque López parece encontrar respaldo documental en las varias referencias de encargos de Soledad para Cartagena que figuran anotadas en la transcripción que el Conde de Roche hiciera,



Media limpieza. (Foto: C.R.R.M.).



Sentado de Policromía. (Foto: C.R.R.M.).

en 1888, del catálogo del escultor fallecido en 1811:

Año 1783:º

- *Una Dolorosa de Soledad, cabeza y manos, para Cartagena, por mano de el P. Fray Antonio Ferrer, de S. Juan de Dios, en 332 reales.*

Año 1784:

- *Una Soledad con manos cruzadas, para el Sepulcro de los cuatro Santos de Cartagena, en 330 reales.*

Año 1785:

- *Una Soledad, con manos cruzadas, de siete palmos, para D. Josef Isaura, de Cartagena, en 330 reales.*

Año 1788:

- *Una Soledad con manos cruzadas para Cartagena, en 330 reales.*

Año 1790:

- *Una Soledad, con manos cruzadas, de siete palmos, para Cartagena, en 360 reales.*

De entre todas estas referencias anotadas en el catálogo de la obra de Roque López, transcrito por el Conde de Roche en 1888, bien pudiera corresponder esta obra a alguna de las esculturas con las manos cruzadas, de siete palmos (aproximadamente 1,65 m), por lo que cabría datar la obra entre 1785 y 1790.

El mismo Sánchez Lozano se encargaría, entre 1970 y 1971, de realizar una intervención contra la carcoma que afectaba a la talla.

La actual configuración del grupo de imágenes, al articularse en torno a la imagen de la Virgen, responde más a la escena del duelo que a la tradicional escena conocida como *Santas Mujeres*, prescindiendo de la imagen de María Salomé, cuya presencia había sido habitual en las procesiones marrajas desde antiguo.

Estado de conservación

La imagen presentaba un deficiente estado de conservación, con abundante suciedad superficial, así como numerosos repintes puntuales y pequeñas fisuras en el soporte de madera que no presentaban mayor riesgo estructural. Tras el examen de la obra con luz ultravioleta, se pudo apreciar que el repinte más reciente parecía encontrarse sobre el barniz superficial: en el lateral izquierdo del cuello, pequeños retoques sobre el pecho y sobre los nudillos de ambas manos.

Se tomó una muestra de policromía, localizada en la zona superior de la muñeca derecha, con el fin de realizar el estudio estratigráfico. La analítica ha demostrado que los pigmentos son los originales de la obra, con ligeras



Estado Final. (Foto: C.R.R.M.).

remociones y pequeños repintes puntuales. Estas conclusiones derivadas de una micromuestra son extrapolables al conjunto de la obra, en mayor o menor medida, como han corroborado el resto de técnicas diagnósticas anteriormente referidas.

Proceso de restauración

Inicialmente, se procedió al asentamiento de la capa pictórica, aplicando cola orgánica y calor con espátula caliente.

El proceso de limpieza se inició con una serie de catas, a fin de determinar los productos idóneos para llevarla a cabo. Se decidió realizar una primera limpieza con la mezcla de tres volúmenes de white spirit y un volumen de Contrad. Con esta preparación se pudo retirar la capa más superficial de la suciedad, pero no así los numerosos repintes. Se realizó entonces una segunda limpieza más específica, retirándose los repintes con Dimetilformamida puro.

Teniendo en cuenta las evidencias de haber sufrido ataque de xilófagos, se procedió a la desinsectación de las zonas afectadas. Puesto que el ataque de insectos no estaba activo, no se consideró necesario recurrir al oxímetro y se aplicó Xilamón con jeringuilla por prevención.

Los estucos antiguos que han aparecido tras la limpieza, en rostro y manos, se han recuperado. Se lijó y preparó la superficie del torso y de la tela encolada que cubre las devanaderas, apareciendo nuevos ataques

de xilófagos (que fueron también tratados con Xilamón) y se retiraron las tiras de tela encolada que cubrían dos pequeñas grietas en la parte superior del reverso.

El análisis endoscópico permitió comprobar el buen estado tanto de la madera como del enlizado de la devanadera. Las grietas que presentaba la peana se enchuleteraron con madera de balsa y acetato de polivinilo.

Se procedió al estucado de carencias previo a la reintegración cromática diferenciada de las mismas, realizada con pigmentos naturales aglutinados con barniz.

La imagen presentaba en los párpados superiores restos de unas pestañas perdidas, por lo que se le han repuesto, realizadas con pelo natural, al igual que las lágrimas de cristal, restituidas siguiendo la huella de las que originalmente presentaba.

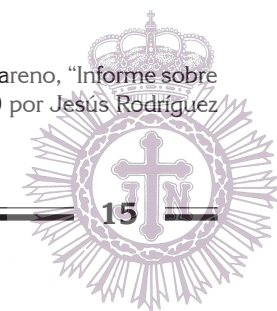
Un barnizado protector puso el punto final al proceso de restauración de una de las más antiguas e interesantes piezas de la imaginería procesional cartagenera.

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ

*Técnico Superior en Historia del Arte
Centro de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales de la Región de Murcia*

Notas

⁽¹⁾ Archivo Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno, "Informe sobre imagen encontrada en septiembre de 1970 por Jesús Rodríguez Rubio", Caja 10, Carpeta 11.



LA MÚSICA DE LAS AGRUPACIONES MARRAJAS

II - AGRUPACIÓN DE LA SANTA AGONÍA, VERA CRUZ Y CONDENA DE JESÚS

La presencia en las procesiones marrajas del Cristo de la Agonía se remonta a 1881, cuando por vez primera se procesiona un Crucificado en la noche de Viernes Santo, formando parte del grupo del Calvario. Pocos años más tarde, en 1896, dejarían de acompañar al Cristo de la Agonía el resto de imágenes, continuando en solitario hasta la fundación de la agrupación que en torno al mismo se constituiría en 1929.

Con todo, el acompañamiento musical que ya durante el siglo XIX se había concretado en la participación de diversas bandas de música en las procesiones hizo que aun antes de contar con agrupación propia, la imagen ya contara con alguna marcha a ella dedicada.

Es el caso de la marcha 'La Agonía', del reconocido músico militar Alfredo Javaloyes López (1865-1944), la más antigua de cuantas conocemos dedicada a esta advocación marraja. Aunque se desconoce el año exacto de composición, sí consta que tuvo lugar durante su estancia en Cartagena al frente de la Música del Regimiento de Infantería Sevilla 33, que se prolongó entre 1901 y 1918.

Esta marcha, cuyas partituras se conservan, fue recuperada por la Agrupación en 2006, si bien, y dado el prestigio del autor, no había pasado desapercibida en otros puntos de España, donde también se interpreta y donde incluso ha sido grabada.

Cabe así mismo la posibilidad de que la imagen del Cristo de la Agonía recibiera la dedicatoria de alguna otra pieza que podría ser incluso más antigua. Sería el caso de 'La Agonía de Jesús', obra de Ramón Roig Torné (1849-1907) que dirigió la Música del 3er. Regimiento de Infantería de Marina en Cartagena entre 1889 y 1907 ⁽¹⁾.

Con todo, habría de ser a partir de la fundación de la Agrupación en 1929 y más concretamente tras la Guerra Civil cuando se compusiera la más característica de las marchas que acompañan cada Viernes Santo al Cristo de la Agonía: 'Santa Agonía', de José González Jiménez (1886-1961).

Según se cuenta en las crónicas de la Agrupación, redactadas por quien desde hace años es su archivero, José García Aráez, el origen de esta marcha tuvo lugar

un año antes, en 1945, cuando tras la procesión del Viernes Santo algunos componentes de la agrupación de San Juan reclamaron el hecho de que la banda que acompañaba al tercio de la Agonía (la Música del Sevilla 40) había interpretado 'Dolorosa', una marcha que aquel tercio consideraba como propia. Ante ello, uno de los músicos de la banda militar, el mencionado González comprometió con el presidente de los agónicos, Wenceslao Tarín, la composición de una marcha propia para la agrupación de cara a la siguiente Semana Santa.

'Santa Agonía' se estrenó en la Cuaresma de 1946 en el transcurso de un concierto dominical en el Cuartel de Antigones y desde ese momento, y pese a que durante dos Semanas Santas la procesión sufrió las inclemencias de la lluvia, se convirtió en la música de referencia para los agónicos. El autor la describiría así:

"La pieza se divide en tres partes. La primera describe el rumor del pueblo al enterarse de la sentencia de muerte para Jesucristo y transcurre en frases cargadas de temor y tristeza. La segunda es la confirmación de que efectivamente ha sido condenado y va a morir, y aquí es donde el compositor alcanza el clímax de mayor exaltación dramática, la tercera y última es la resignación, la oración que nos queda cuando ya no podemos hacer nada y en ella se ha conseguido instantes de profundo lirismo".

La melodía principal de 'Santa Agonía' está inspirada en una obra anterior del propio González, aunque diversos autores no se ponen de acuerdo a la hora de fijar el tipo de ésta ⁽²⁾.

Junto a 'Santa Agonía' y en el mismo concierto se estrenaría otra marcha, 'El Buen Maestro', obra del que era Director de la Música del Sevilla 40, que estrenó ambas, Manuel Berná García (1915). Esta marcha sería regalada años después por el autor a la Agrupación.

La incorporación de la marcha 'Santa Agonía' al patrimonio musical marrajo no se circunscribió únicamente a la agrupación que la había recibido. Durante muchos años, el Miserere a Nuestro Padre Jesús Nazareno finalizó con los compases de esta marcha, que ya figuró entre las que se grabarían por vez primera en vinilo en 1962 por la Banda de Música de la Cruz Roja de Cartagena.

Aunque las distintas bandas interpretarían a lo largo

de los años otras marchas junto a 'Santa Agonía', habrían de transcurrir más de cuatro décadas hasta que, en 1989, la agrupación incorporó una nueva pieza propia a su patrimonio. Se trataba de 'La Vera y Santa Cruz', que compusiera para el tercio del Sábado Santo el músico José Torres Escribano (1910-2004).

Durante años, el Maestro Torres acompañó al tercio de la Vera Cruz al frente de su banda, "Los Parrandos", de Santomera. Establecería así unos vínculos con la Agonía que motivaron la composición de la marcha mencionada y que, poco después, en 1993, hiciera lo propio con 'La Condena de Jesús', de forma que los tres tercios de la agrupación pudieran disponer de marchas dedicadas a los mismos.

Ambas marchas, quizá menos conocidas, serían grabadas por vez primera en el CD que la Agonía editó con motivo de su 75 aniversario y en el que figuraban la mayoría de las marchas que cada año se interpretan en las tres procesiones en las que participan sus tercios.

Desde hace unos años, y junto a las marchas mencionadas, y que son las que por tanto componen el patrimonio propio de la Agonía, se interpretan también otras que enriquezcan aún más el acervo de piezas que acompañan el desfile de los tercios y tronos. Es el caso de 'Amarguras' (Manuel Font de Anta, 1919), 'Cristo de la Agonía' (Abel Moreno, 1991), 'El Buen Pastor' (Ricardo Dorado) y 'El Cristo del Perdón' (José Gómez Villa, 1948).

No es posible finalizar este breve repaso a la historia musical de esta agrupación sin hacer mención a las bandas que a lo largo de los años la han acompañado con su música.

No se conserva una relación detallada, y mucho menos de los tiempos en que incluso el traslado del Cristo de la Agonía, a comienzos del siglo XX, también contaba con acompañamiento musical. Sí podemos saber que la Música del Regimiento de Infantería de Tierra, la del Sevilla 40, tuvo una presencia destacada tanto antes como después de la Guerra Civil, pasando tras la desaparición de esta banda por el acompañamiento de varias formaciones valencianas (entre la que destacaría en tiempo y categoría la de Rafal) hasta que en 1977 se incorporó la Música del Cuartel de Instrucción de Marinería en la procesión del Santo Entierro.

La banda del CIM acompañaría al Cristo de la Agonía hasta su desaparición, pasando tras ésta un nuevo período de inestabilidad en el que se sucedieron distintos grupos musicales sin encontrar un resultado satisfactorio, hasta que en 2001 comenzó a participar en las procesiones de Viernes Santo la Agrupación Musical Villa de Fuente Alamo, que bajo la dirección de Joaquín Gimeno Benavent se ha consolidado como parte del desfile agónico,



fortaleciéndose cada año los vínculos entre ambas entidades. Actualmente procesiona tanto en la madrugada como en la noche de Viernes Santo.

Por su parte, el Sábado Santo, y tras la desaparición de la banda del Maestro Torres, que durante años sería la que procesionaba con la Vera Cruz, se incorporó la Agrupación Musical Cartagena, bajo la dirección de José Tudela.

AGUSTÍN ALCARAZ PERAGÓN

Bibliografía

- ALCARAZ PERAGÓN, Agustín: 'Marrajos de la Agonía'. 2005.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel: 'Un Siglo de Música Procesional en Sevilla y Andalucía'. 2000.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: 'Historia de la Música Militar de España'. 1999.
- GARCÍA SEGÚRA, Alfredo: "Músicos en Cartagena. 1995.
- LANZÓN MELÉNDEZ, Juan: 'La Música en la Pasionaria Cartagenera'. 1991.
- LANZÓN MELÉNDEZ, Juan: 'La Música en Murcia a partir de la Guerra Civil Española'. 2001.

⁽¹⁾ Esta marcha, de la que no existen referencia de prensa ni se conocen las partituras, es mencionada entre las obras de Roig por Manuel Carmona en su detallado estudio sobre la música procesional interpretada en Andalucía a lo largo de la historia.

⁽²⁾ ALCARAZ PERAGÓN, Agustín. *Marrajos de la Agonía*. Pág. 58.

EL REGRESO DEL CALVARIO "UN PROYECTO DE LA COFRADÍA MARRAJA"

Reproducimos por su interés, este artículo completo, pues el año anterior apareció incompleto por error tipográfico.



Inauguración de la Exposición de Antonio Garrigós en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Cartagena, 1933.

Asociar hoy día el paso de "El Regreso del Calvario" a la Cofradía Marraja, es del todo imposible, puesto que el mismo lo procesiona la hermana Cofradía California.

Acontecimientos ocurridos en el pasado, han evitado que dicho paso engrosara el patrimonio marrajo, además de ser aquel un proyecto muy distinto al que hoy se nos muestra por la Cofradía que lo procesiona. A dichos acontecimientos nos referiremos en este artículo, y para ello no tendremos más remedio que remontarnos al pasado, remover archivos, escrutar datos e ir encadenándolos hasta que nos lleven al resultado final. Los datos nos han ido revelando hechos, unos conocidos

y otros no de este proyecto de la Cofradía Marraja, llamándonos la atención otros que hemos encontrado en el transcurso de la recopilación de datos. Pero no adelantemos acontecimientos y vayamos a lo que nos ocupa que no es otra cosa que uno de esos episodios que quedó oculto en la historia de la que hoy es una de las grandes cofradías de la Semana Santa cartagenera y porque no decirlo de la Región de Murcia.

Pongámonos en camino, y para ello, no tendremos más remedio que remontarnos al año 1933, año en el que arribaba a Cartagena el escultor murciano, Don Antonio Garrigós Giner, viniendo de la mano de sus

amigos y prestigiosos cartageneros, Don Antonio Oliver y Carmen Conde, con la misión de exponer sus obras en Cartagena.

Así, el domingo día 29 de octubre de ese año, a las once de la mañana, se abrían las puertas de los salones de la Sociedad Económica de Amigos del País⁽¹⁾, para inaugurar la exposición de las obras de Garrigós, en la que se mostraban figuras que constituían las distintas facetas de la producción del artista: figuras populares de grupos de Belén, tipos huertanos, figuras simbólicas, Vírgenes y un San Francisco de Asís. Pero también, el artista llevó a la exposición varios temas de la Pasión, así se pudo admirar un grupo con el tema de la “**Oración del Huerto**” del que se dijo en La Verdad (31-10-1933, pág. 3):

«... estilización admirable de este momento del drama cristiano, y en el que no sabemos que admirar más, si la atrevida interpretación del dolor del Redentor, pálido, transido, con lividez de luna en limonar, o el llanto del Ángel, prodigio de ternura y emoción infantiles».

Y presidiendo, en el centro del paño del fondo del salón, **la Soledad**⁽²⁾. Según Antonio Hernández Valcárcel⁽³⁾, figura clave de la exposición, en la que se concentraba todo el poder que Garrigós tenía de comunicar sensaciones al espectador; de forma probablemente ingenua, y algo tosca. Había realizado una figura de la que se decía en el artículo anteriormente citado:

«Talla formidable, a nuestro juicio, lo más logrado, hasta ahora, de la obra de Garrigós. Está sentada en una dulce postura de recogimiento; tiene las manos cruzadas sobre el pecho y el rostro en actitud de mirar al cielo, enmarcado por el manto que envuelve totalmente la figura. El artista ha logrado en esta imagen el momento de la superación; aquel en que se producen las obras geniales. Armonía, serenidad, belleza y emoción divinizada se unen en la figura que transmite, al contemplarla, la auténtica y noble realidad de su expresión».

Garrigós jugaba en esta escultura con una serie de factores para dar idea de lo que quería conseguir: junto a una actitud inocente y nada rebuscada de la figura, que mira al cielo y coloca las manos sobre su pecho –esas manos que Valbuena comparó con lirios- traza un contorno general simple y compacto que da sensación de recogimiento. Es éste un recurso que ya utilizó Garrigós en su primera Virgen de Boston y que más adelante aduciremos cuando hablemos de la obra que origina este artículo.

Completarán el retablo de la exposición, otros grupos y figuras no menos valiosos, entre ellos destacaremos un boceto hecho en arcilla de un paso procesional titulado “El Regreso del Calvario”⁽⁴⁾. Así lo describe Antonio



Virgen de la Soledad.



Garrigós: Boceto del Grupo Regreso del Calvario.



Relieve en el Trono del Grupo *Regreso del Calvario*.

Hernández en su libro: «Consta de un plano cuadrado, en el que se colocan, a través de un eje longitudinal, dos resaltes verticales que contrarrestan la enorme horizontalidad del suelo. De un lado una cruz solitaria con sudario, y de otro las figuras que, apoyadas unas en las otras, regresan del monte Calvario. Es un equilibrio extraño, un ambiente raro el que consigue Garrigós en esta obra valiéndose del equilibrio de fuerzas existente.»

En las figuras, podemos ver como Garrigós va utilizar la misma técnica que para la Virgen de Bostón, anteriormente comentada, y esta vez lo hace juntando todas las figuras: la Virgen María, la Magdalena y San Juan. Podemos ver como la Virgen, en el centro de las figuras, mira al cielo y coloca las manos sobre su pecho, empleando el manto como envoltura de toda la imagen, para dar idea, de pesadez, que lo consigue a base de realizar pocas incisiones y ningún cambio brusco en el sentido de las líneas esenciales de la escultura, para así huir del exagerado claroscuro, dando a todo el entorno un aire continuado. Al igual ocurre con las otras dos figuras. Así, del manto resalta la cara y las manos en la actitud que conviene al tema a tratar, de manera que se logra un contraste que obliga al espectador, a un juego mental para llegar al fondo de lo que el artista quiere comunicar, juego por lo demás simple y nada rebuscado que logra ese pretendido diálogo sin dificultad⁽⁵⁾.

Las Cofradías cartageneras, a la vista de este boceto, se pusieron en marcha para lograr la realización de un paso, que llevara a cabo este proyecto que Garrigós ofrecía en su exposición. Fue la Cofradía Marraja la que, en un principio, decidió realizar la obra, y de ello tenemos constancia por la prensa de la época.

«**Escultura religiosa contemporánea.** La Cofradía Marraja de Cartagena ha encargado a Antonio Garrigós la realización del grupo escultórico “El Regreso del Calvario”, cuyo boceto figuró en la exposición que recientemente celebró este artista murciano en dicha ciudad. Ahora se ocupa Garrigós en trabajar los relieves de la tarima que ha de llevar el paso, y a nosotros nos complace reproducir la hermosa obra y uno de los relieves ⁽⁶⁾».

Dicho artículo se refiere así a la escultura de Garrigós: “el arte cristiano moderno, si a veces se asfixia en el ambiente de industrialismo que es inherente a la vida actual, tiene en cambio brotes puros que se deben a inspiraciones tradicionales, no extintas, por fortuna. Así, magnates y cofradías, eran los sostenedores, antaño, de pintores y escultores que apenas tenían otra actividad, sino la consagrada a enriquecer con sus cuadros y estatuas los templos y los conventos. Esa protección suele también dispensarse hoy, y Cartagena, no sólo en este caso, ciertamente, es ejemplo de ello ⁽⁷⁾”.

La obra aludida, revela el temperamento a la vez enérgico y piadoso de Garrigós. La emoción se acusa en una estilización ingenua de la forma, merced a la cual, lo espiritual alienta en primer término, como alentaba en las esculturas góticas que la Edad Media hizo florecer, cuando la idea mística iluminaba los ámbitos de Europa⁽⁶⁾.

De la fotografía del boceto, se desprende la idea de Garrigós: las tres figuras, María, San Juan y la Magdalena, evidencian en sus actitudes un claro gesto de dolor, especialmente visible en la figura central de la Virgen. Se emplea aquí todo el aire dramático que Garrigós sabía inculcar a sus esculturas, en cuanto a la actitud, a los ropajes, composición, etc...

Pero el proyecto, fuera de lo común, también iba a contar con la realización del trono o tarima. Ésta llevaría cuatro relieves a sus costados, de forma escalonada hasta llegar a la culminación en la escena principal superior. El relieve que conocemos de la tarima del paso, parece ser la IV estación, «Encuentro con su Madre», ya que al observar la misma, podemos adivinar las figuras de su Madre y San Juan, e imaginamos que el personaje agachado, debe ser la Magdalena. Así este relieve lo podríamos comparar con el realizado para su Vía Crucis (1938-1946), pero con la salvedad, que en el relieve para el paso, los personajes se encuentran más espaciados al gozar el escultor de un mayor campo para su distribución. Otra característica, de este, es que los personajes son más comedidos que los representados en las estaciones del Vía Crucis.

Si comparamos los dos relieves, el realizado para el paso de “El Regreso del Calvario”⁽⁹⁾ y el del “Vía Crucis”, veremos las grandes diferencias entre uno y otro y aunque tengan rasgos muy parecidos, hay algunas variedades que merecen la pena destacar. Por ejemplo: la figura de la Virgen, en el relieve de la tarima, apoya su cabeza sobre Juan, no mostrando apenas el rostro. Esto no ocurre en la imagen grabada en el relieve realizado para el Vía Crucis, siendo esta última más parecida a la posición que toma la Virgen en el grupo del paso. Pero en cambio, siguen una misma línea, los mantos realizados de las imágenes.

Otra diferencia a destacar sería el número de los personajes que aparecen en el relieve para el paso y el realizado para el Vía Crucis. En el primero podemos apreciar un gran número de personajes, mientras que en el segundo el número ha sido reducido, siendo tan solo cinco los personajes principales.

En el relieve de la tarima, así como en el Vía Crucis, Jesús con la cruz es el eje de la composición, siendo tratada con especial atención y detalle. En el relieve del Vía Crucis podemos ver como las tres figuras de la izquierda, María, San Juan y María Magdalena, están



Garrigós: Piezas del Vía Crucis.



Garrigós: *Piezas del Vía Crucis.*

agrupadas entre si formando un solo cuerpo, mientras que al otro lado solo está una figura, de mayor tamaño. Destacar la figura de María, cuyo dolor capta Garrigós casi de modo infantil, apareciendo envuelta en un compacto manto de suaves ondulaciones, consiguiendo ese efecto de pesadez que ya anteriormente habíamos comentado.

La tarima llevaría cuatro relieves, con episodios de la Pasión, que de forma escalonada nos conducirían a la escena principal, la que hemos estudiado detalladamente y otras tres. Nos sería difícil, sino casi imposible, intentar adivinar cuales serian las tres que faltan, para completar de este modo la configuración total de la obra.

Podríamos eso si, hacer composiciones y más composiciones, consiguiendo un número elevado de combinaciones de los tres relieves que faltan, con el que ya conocemos, intentando dar con el grupo completo de estos para completar la serie de los que tendrían que ir en la tarima. Pero sería inútil, ya que nos faltaría la respuesta definitiva.

Por no dejar en el aire este juego de composiciones, veamos solo uno de los que podríamos formar y así darnos una idea de lo que podría haber sido el paso realizado por Antonio Garrigós. Expondremos tres fotografías de los relieves del Vía Crucis, pues estos guardan una gran similitud con el relieve realizado para el paso de El Regreso del Calvario. Hemos elegido las siguientes estaciones: "VIII. Las Hijas de Jerusalén"; "XII. Jesús muere en la Cruz"; "XIII. Jesús en los brazos de su Madre".

En cuanto al resto de talla de la tarima no tenemos noticia alguna, y solo nos queda buscar en otras obras realizadas por Garrigós, las cuales podrían tener alguna similitud. Así podemos ver las basas de piedra para las farolas de entrada y salida del Puente Viejo de Murcia, realizadas en 1943 y que aún se conservan. De ellas se dijo que el artista se había inspirado en el espíritu de lo ornamental propio de la Murcia dieciochesca, es decir, en el tiempo y madurez de la ciudad⁽¹⁰⁾. Con una decoración basada en motivos vegetales dispuestos geométricamente, e impecablemente realizados, haciendo que la obra encaje perfectamente en el ambiente, es más, sacrifica la originalidad en aras de la penetración con el lugar al que iba destinada.

Hay una obra que Garrigós realizará a finales del año 1934, ésta no es otra que un trono en madera tallada con destino a la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la localidad de Cabezo de Torres, la cual si terminó y entregó, pues sabemos que fue sacada en procesión el 23 de septiembre por la noche, recordando los mejores trabajos de este tipo realizados en el siglo XVIII. Así se describe en la prensa en aquellas fechas: «La elegancia de la talla, la armonía en la composición, la sobriedad en



Garrigós: *Ángeles de la Dolorosa.*

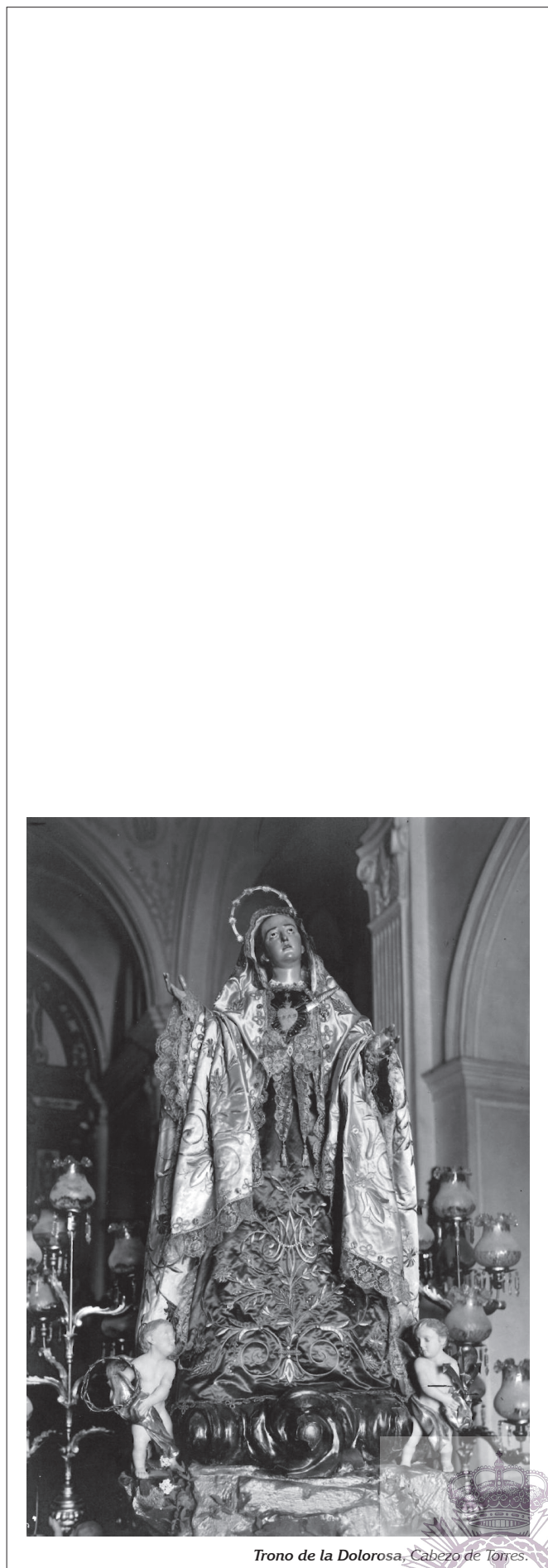
la línea y la delicadeza del conjunto, acusan la exquisita sensibilidad de este artista, que ha dado al arte cristiano, en su característica murciana, tantos y tantos triunfos.»⁽¹¹⁾
«El trono, en el estilo rococó, propio de los mejores tiempos de la talla murciana, es finísimo, admirablemente concebido en su unidad y aunque abundante de decoración – en la que son frecuentes los motivos vegetales⁽¹²⁾ - no puede decirse que sea desequilibradamente profuso.»⁽¹³⁾

El trono además incorporaba la figura de dos ángeles, bellamente tallados, portadores de los signos de la Pasión; uno de ellos, una corona de espinas, y el otro, los clavos. Su posición inclinada a ambos lados es para conseguir que arropen con su presencia la figura que habría de llevar el paso. Los ángeles, muy graciosos de línea, muy penetrados de emoción y reciamente plantados, según las mejores leyes escultóricas, confirman el juicio que de Garrigós se ha hecho repetidamente, es cuanto que es continuador de una corriente artística vernácula, con caracteres propios en cada tiempo, pero sostenida siempre en la unidad.⁽¹⁴⁾

De este trono, hemos podido recopilar esta fotografía, que no nos posibilitara darnos una idea de como pudo ser la talla que se describe, pero si de los ángeles que llevó dicho paso al pie de la imagen de la Dolorosa.

Garrigós no llegó a realizar el encargo Marrajo, pero la idea quedó ahí. Las causas que motivaron tal hecho, nos son desconocidas hoy día, y para nada deben ser las que Antonio Hernández Valcárcel en su libro expone; la inconstancia del propio escultor o la guerra que vendría pronto para alterar los planes trazados. ¿Inconstancia? Imposible tachar a Garrigós de inconstante, pues después de la exposición de Cartagena, realizó la exposición de Alicante; intenta resucitar el taller de Bellos Oficios de Levante, con la protección oficial puesto que le es concedida una subvención; realiza el trono anteriormente comentado para el Cabezo de Torres; en ese mismo año comienza una colaboración con Pedro Hernández que atravesaba en esos momentos una situación difícil; además de innumerables piezas en barro. El segundo argumento, la guerra quedaba todavía lejos, en la cual también Garrigós realizó algunas de sus obras. No, las causas tuvieron que ser otras y estas, por desgracia, permanecen y permanecerán ocultas. Lo que sí es verdad es que este paso no se llegó a realizar según la originaria idea de su autor.

Garrigós hubiera realizado una gran obra, viéndose ésta resaltada de manera especial, ya que debemos hacer mención a la que sin duda hubiera sido una gran composición musical, relacionada con el encargo de la Cofradía Marraja del paso «El Regreso del Calvario» al escultor. Sabemos, por el artículo publicado en La Verdad, que el eminente Juan Manén i Planas (1883-1971),



Trono de la Dolorosa, Cabezo de Torres.



El compositor Juan Manén i Planas.

inspirado en este grupo, iba a componer una marcha fúnebre titulada “El Regreso del Calvario”. Se esperaba que con dicha composición, cuando ésta se llevara a efecto, el músico catalán rendiría un digno homenaje a la emotiva creación del escultor de Murcia. No sólo eso, sino que también hubiera engrandecido el patrimonio musical de la Cofradía Marraja, ya que Manén, como compositor siguió la tradición de Wagner y Strauss. Compuso las operas Nerón y Acté, Don Juan, Soledad, Juana de Nápoles y Camino del Sol; el ballet Rosario la Tirana; la sinfonía Juventud o El concierto español. Sin duda un gran compositor y violinista, ya que a la edad de nueve años empezó a alcanzar fama internacional como virtuoso a raíz de una gira por Hispanoamérica. Durante la guerra española estuvo exiliado en Estados Unidos. También dejó escrita una autobiografía “Mis experiencias”.

Todo estaba preparado para que Garrigós tuviera un gran éxito con su obra en Cartagena. «El Regreso del Calvario», grupo escultórico y trono realizado por el mismo escultor, hecho significativo y especial, pues pocas veces, por no decir nunca se da esta circunstancia. Y para deleite de todos, a la vez que se estrenaría el paso, este iba a ser acompañado por las calles con su propia marcha procesional dedicada. Hoy sería un sueño contar con esas dos maravillas de obras, no pudo ser y una vez más se perderá para Murcia y su región contar con una obra de este autor en las procesiones de la tierra que tanto amaba.

MARCIAL D. ALARCÓN MARTÍNEZ

*Cofrade Mayordomo de la Real, Ilustre y Muy Noble
Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón*

Notas

- (1) Fotografía de la inauguración de la exposición, foto cedida por la familia de Antonio Garrigós.
- (2) En la fotografía la Virgen de la Soledad. Detalle de la fotografía anterior.
- (3) El Escultor Antonio Garrigós, Antonio Hernández Valcárcel. Academia Alfonso X El Sabio nº 51.
- (4) Fotografía de La Verdad, 30 de marzo de 1934, pág. 9
- (5) El escultor Antonio Garrigós, Antonio Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X El Sabio nº 51.
- (6) La Verdad, 30 de marzo de 1934, página 9.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*.
- (9) Fotografía del relieve para la tarima de “El Regreso del Calvario”, La Verdad, 30 de marzo de 1934.
- (10) «Arte en la ornamentación urbana», La Verdad 23 de enero de 1943.
- (11) El Liberal, domingo 23 de Septiembre de 1934, «Una obra de arte de Garrigós».
- (12) Léase la descripción de las basas de las farolas.
- (13) La Verdad, 20 de septiembre de 1934, LETRAS Y ARTES. Correo de Bellas Artes.
- (14) *Ibidem*.



EN EL CENTENARIO DEL ESCULTOR JUAN GONZÁLEZ MORENO, UN RECORRIDO POR SU OBRA PARA LA SEMANA SANTA DE CARTAGENA O LA AÑORANZA DE LA ESCULTURA RELIGIOSA

1. INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil y los acontecimientos revolucionarios que se desarrollaron en torno a aquellos años resultaron nefastos para el patrimonio artístico de carácter religioso. Tras la contienda civil se imponía la ingente tarea de reconstrucción, lo que abrió un importante campo de trabajo para los escultores que, al mismo tiempo, entrañaba un doble peligro para la escultura: la tentación de reducir la labor del escultor a la de mero copista de las piezas devocionales desaparecidas y la consiguiente devaluación en la consideración del género religioso en la escultura. En este sentido, se presentaban dos posibles caminos a seguir: por un lado, existía la posibilidad de la reproducción mimética de las imágenes desaparecidas, especialmente fácil en el caso de las imágenes de Salzillo por la existencia de una escuela imaginera tradicional murciana que se había dedicado a la repetición, hasta su agotamiento, de los estilemas salzillescos. La otra posibilidad consistía en el encargo de nuevas obras a escultores de reconocido prestigio que, aun manteniendo la esencia de las imágenes desaparecidas, fueran capaces de aportar el valor de originalidad que se supone a toda obra de arte. Difícil lo tenían aquellos escultores jóvenes que sin la trayectoria suficiente como para aquilatar un lenguaje propio reconocido se podían ver condicionados por la demanda y abandonar el camino emprendido hacia su propio ideal estético, con el consiguiente empobrecimiento. No era el caso de los grandes nombres de la escultura del momento, como podían ser Benlliure, Pérez Comendador o José Capuz. Particularmente interesante, por lo que supone de renovación, resulta la obra de José Capuz, quien, sin renunciar a las tendencias de vanguardia y a su propio estilo personal, supo crear obras capaces de asumir los valores de un género tan



González Moreno: *Jesús de Medinaceli, Cartagena.*



González Moreno: *Jesús Resucitado*, Cartagena. (Foto: J.F.L.).

condicionado como el de la escultura procesional. Sus obras para Cartagena, especialmente el *Descendimiento* (1930), servirían de acicate para la renovación de los jóvenes escultores de la región, entre los que destacó en aquellos años de postguerra Juan González Moreno (Aljucer, 1908 - Murcia, 1996).

Fue González Moreno un escultor completo que también trabajó la imaginería religiosa, un género rechazado por quienes no son capaces de trasladar a este lenguaje, fuertemente condicionado, su estilo propio y el del arte de su tiempo, fundamentando ese rechazo en los frutos ramplones y repetitivos que, en el mejor de los casos, alcanzan a producir quienes no pasan de santeros. Ninguna de estas circunstancias se daban en la figura de

González Moreno, con quien se puede decir que asistimos al renacimiento de la escultura religiosa en la región, dejando a un lado las adocenadas producciones salzillescas. El mismo González Moreno, sin falsa modestia afirmaría en 1961 que *“desde Salzillo hasta mí no ha habido intento serio de hacer imaginería. No se puede confundir el hacer*

imaginería con “hacer un santo”. ¡Esto es lo que no se comprende!”⁽¹⁾ A juzgar por el volumen de encargos recibidos en su propia tierra parece evidente que González Moreno tenía razón al considerarse, en cierto modo, un incomprendido en Murcia, donde lo más habitual eran los encargos de santos como si el taller de Salzillo no se hubiese cerrado a pesar de los casi doscientos años

transcurridos desde su muerte.

2.1. Formación y trayectoria creadora.

Juan González Moreno nació en el pueblo murciano de Aljucer, en el año 1908. Su formación artística se inicia en 1923, cuando empieza a estudiar dibujo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia⁽²⁾. Un primer contacto con el mundo de la escultura se produciría cuando, al año siguiente, pasara a formar parte del taller de Miguel Martínez, discípulo de Sánchez Araciel y, como éste, continuador del estilo salzillesco, donde se atendía, fundamentalmente, a los encargos de imaginería y retablos. Fue, por tanto, el tema religioso el que, debido al medio social en que se desenvolvía, facilitó a González Moreno sus primeros ensayos escultóricos, dentro de la ya entonces agotada escuela tradicional murciana, heredera del gran nombre del XVIII. Junto a ese ambiente tradicional, por aquellos años entró en contacto con el grupo de artistas más renovadores del panorama local murciano de la época, trabando gran amistad con el escultor Clemente Cantos, quien influiría decisivamente en su formación.

La primera oportunidad de ampliar sus horizontes creativos le llegaría en 1931, cuando es pensionado por la Diputación Provincial para estudiar escultura en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su etapa madrileña le permitiría entrar en contacto con el importante grupo de escultores españoles que realizaban una obra que podríamos calificar «de pacto» entre el clasicismo y la vanguardia. Entre esos escultores se encontraba José Capuz, que en 1922 había sido nombrado profesor de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y que era académico de San Fernando desde 1924⁽³⁾, y cuya obra González Moreno había tenido ocasión de admirar cuando se desplazó a Cartagena para contemplar *El Descendimiento*, grupo que llegó a la ciudad tras una gran repercusión a nivel nacional⁽⁴⁾. La influencia de Capuz, con quien le unía una buena amistad, afloraría posteriormente en su escultura procesional, permitiéndonos reconocer hoy día en su obra un cierto aire de familia, una continuidad estética con la imaginería que el escultor valenciano realizara para la Cofradía Marraja. Pero no quiere decir esto que se deba ver en la obra religiosa de González Moreno una continuación mimética de la de Capuz, sino que en ambos artistas encontramos ciertos rasgos comunes, como la referencia al clasicismo, la serenidad, la fuerza interior y, sobre todo, la autenticidad que confiere a la escultura esa íntima relación entre fondo y forma, entre mensaje y medios expresivos, lo que produce, frente a vacuos aspavientos pseudobarrocos, obras plenas de hondo sentimiento religioso.

En 1936 termina sus estudios de escultura y regresa a Murcia. Durante los años de la guerra civil, desarrolla una



González Moreno: *Virgen del Amor Hermoso*, Cartagena. (Foto: Matrán).



González Moreno: *Santo Entierro*, Murcia.

importante labor en la salvaguarda del patrimonio artístico, especialmente, en la conservación de distintos retablos y custodia de las obras de Salzillo.

Tras la contienda, termina sus estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y desarrolla una gran actividad en el campo de la escultura religiosa dentro de los numerosos encargos de aquella época dirigidos a sustituir las piezas desaparecidas y a satisfacer el nuevo fervor religioso oficial. En 1943 entra en contacto con la Academia Breve de Crítica de Arte, promovida por Eugenio D'Ors, quien pretendía orientar y difundir en España el arte moderno de acuerdo con unos presupuestos estéticos que, sin dar la espalda a la tradición, apostasen por la modernidad⁽⁵⁾. Por entonces

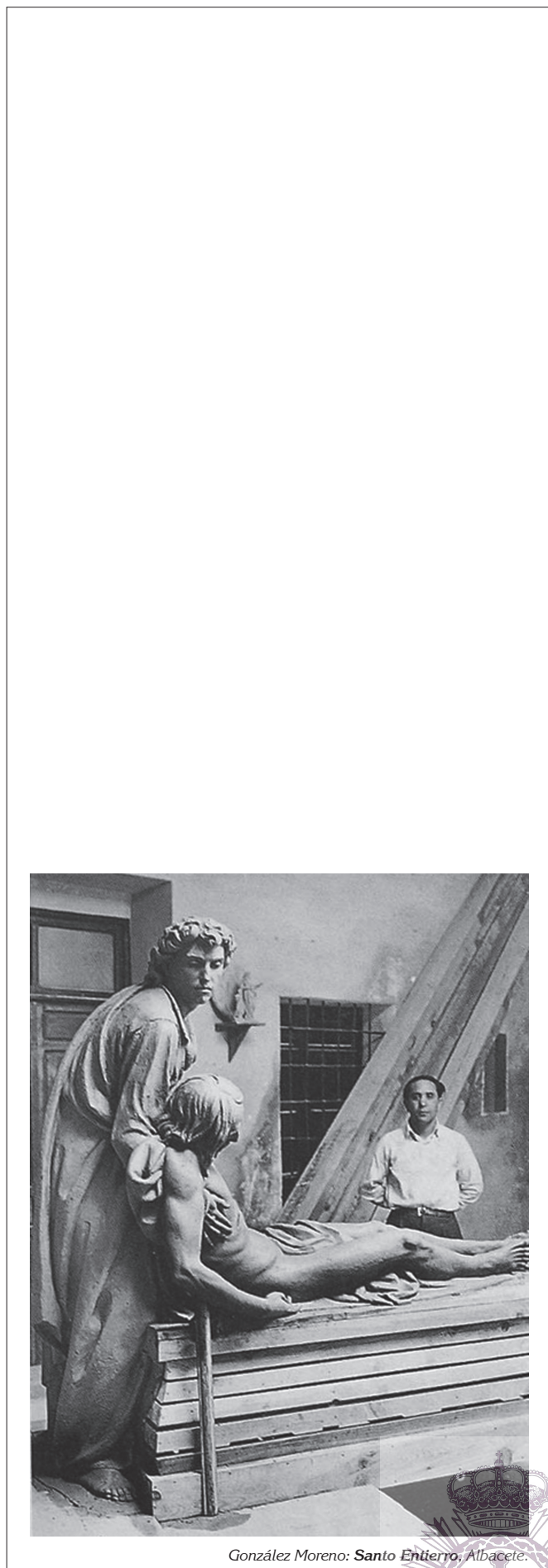
empieza a recibir González Moreno el reconocimiento a su trabajo, ganando el premio *Francisco Salzillo* de la Diputación (1946) y la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1948). El mismo año de 1948 obtiene una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para una primera estancia en Italia que se prolongaría hasta abril de 1949. Tanto esta primera estancia italiana como la segunda de 1952 influirán decisivamente en su obra que, a partir de entonces, reflejará la admiración que sentía por los grandes escultores del renacimiento italiano, especialmente, Donatello y Miguel Angel. De esta época datan obras como el grupo de *El Lavatorio*, para la cofradía de la Sangre de Murcia, o el bronce de *La Anunciación*, con el que ganaría la Segunda Medalla Nacional de Bellas Artes

en 1952. Su formación internacional se completaría en 1955 con su estancia en París, donde ahonda en la búsqueda de un nuevo clasicismo, siguiendo la estela de mediterraneidad de Maillol. Ese mismo año es nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, centro docente del que sería director desde 1963 hasta su jubilación en 1977. A esta época de plenitud - en la que gana la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957 (*Mujer mediterránea*) y en la que entra a formar parte de la Academia de Alfonso X el Sabio (1957) y, como Correspondiente, de la Real de San Fernando (1959)-, pertenecen el grupo del *Santo Entierro de Cristo* y la *Virgen de la Soledad*, que esculpió para los Marrajos, y el ciclo de relieves marianos del santuario de la Fuensanta.

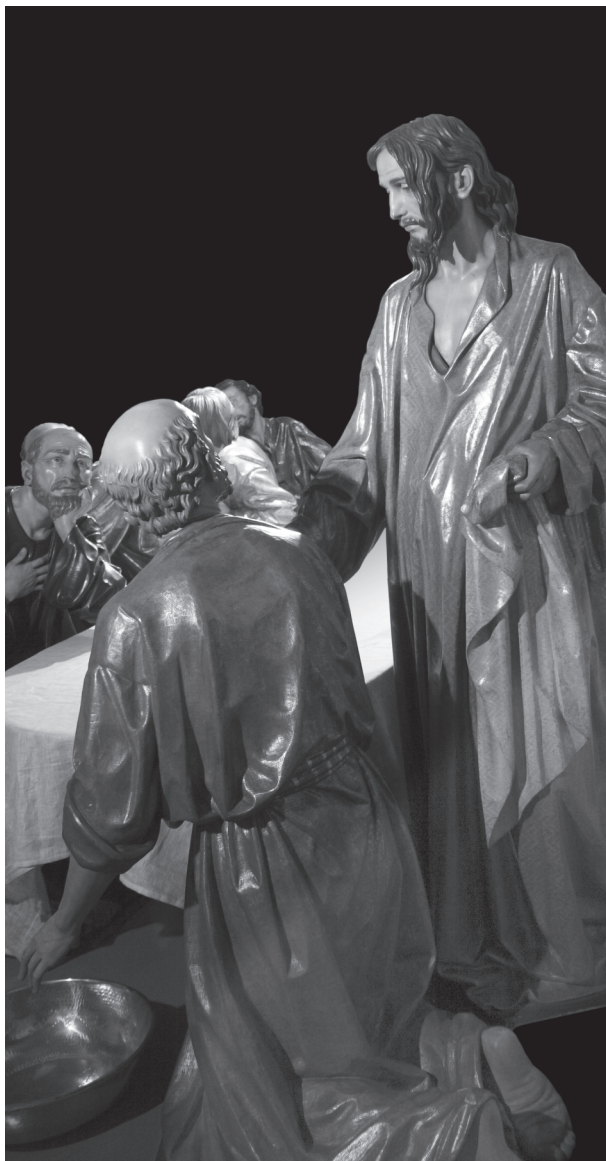
La elaboración del lenguaje personal de González Moreno se había ido definiendo en esos años en un doble sentido, por la cada vez mayor sinceridad escultórica que reafirma nítidamente los volúmenes y por la evolución compositiva en sus grupos escultóricos, acompañado todo ello de un carácter cada vez más alejado de lo anecdótico y progresivamente más contenido en la expresión de las emociones, más sereno, asumiendo la máxima winckelmaniana para el arte clásico, la noble sencillez y serena grandeza. Se encontraba entonces el escultor, tras sus estancias italianas y parisina, en su etapa de plenitud artística, cuando al aire renovador de la escultura que conoció en sus años de formación en Madrid unió la impronta clasicista del renacimiento italiano y el clasicismo renovado, de formas simplificadas, puras y plenas, de un Aristides Maillol, pudiendo inscribirse su obra dentro de lo que se vino en llamar *mediterraneidad*.⁽⁶⁾

2.2. González Moreno y su obra procesional para Cartagena.

Dejando a un lado el Cristo de Medinaceli (1940) que actualmente procesiona la agrupación marraja de los Estudiantes en la madrugada del Viernes Santo, pero que fue un encargo ajeno a la Cofradía, la primera de las obras de González Moreno para los marrajos sería la imagen de Cristo Resucitado (1943). La imagen del Cristo, de la primera época del autor, a pesar de responder a su etapa más cercana a la tradición, incorporaba algunas novedades que causaron no poca polémica. El mismo escultor se seguía lamentando, aún al final de su vida, del falseamiento del proyecto original que impedía a la imagen alcanzar su auténtico valor compositivo tal y como el autor la concibiera. En efecto, según el proyecto original, la imagen formaba parte de una composición piramidal de la que el Cristo era el vértice superior, realzando aún más el sentido ascensional que refleja la escultura, de volumen fusiforme, en la que las líneas helicoidales del sudario que se desenvuelve del cuerpo se continúan en el brazo decididamente levantado, transmitiendo la sensación de energético triunfo sobre la muerte.



González Moreno: *Santo Entierro*, Albacete.



González Moreno: *El Lavatorio*, Murcia. (Foto: M.M.).

Constituida ya la Agrupación marraja de la Resurrección en Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, González Moreno realizaría para esta nueva cofradía la imagen de la *Virgen del Amor Hermoso* (1946). En esta imagen el escultor manifiesta claramente lo que sería uno de los rasgos diferenciadores de su estilo: la serenidad. La alegría meditativa, serena, íntima, que supo plasmar en el rostro de la Virgen, encuentra su adecuada correspondencia en la atmósfera íntima que confiere al espacio creado - con muy pocos recursos, puesto que es imagen de vestir - por la escultura, impresión reforzada por el alegre *hortus conclusus* que el palio del trono protege del fuerte sol de la mañana pascual cartagenera.

Habría que esperar hasta el año 1956 para encontrar una nueva relación entre la Cofradía Marraja y González Moreno, aunque de manera indirecta. En efecto, sería la entonces Caja de Ahorros del Sureste de España la que efectuaría el encargo de un grupo escultórico de seis figuras representando el Enterramiento de Cristo, con destino a las procesiones marrajas. En un anexo al mismo contrato, se compromete la realización de una imagen de la Virgen de la Soledad con destino, así mismo, a los desfiles procesionales marrajos.

El tema del Entierro de Cristo fue trabajado en tres ocasiones por González Moreno. En la primera de ellas, en 1941, en el grupo que realiza para la cofradía murciana del Santo Sepulcro, el escultor nos muestra una composición claramente inspirada en las obras renacentistas sobre el tema, como la de Juan de Juni, en la que predomina decididamente el punto de vista desde uno de los costados del grupo. El modelado es suave, recordando vagamente a Salzillo, en el caso del Cristo, y más próximo al renacimiento castellano en el resto. Sin embargo, lo ampuloso de los ropajes confiere al grupo una cierta pesadez de conjunto que intenta aligerar la línea sinuosa de la composición, aún sin conseguir del todo una vinculación efectiva entre los distintos personajes. El resultado, dentro del esquema próximo a un retablo por el punto de vista claramente dominante, es una composición que se abre para mostrar a la Virgen - y al público - el cuerpo muerto de Cristo, sostenido por José de Arimatea.

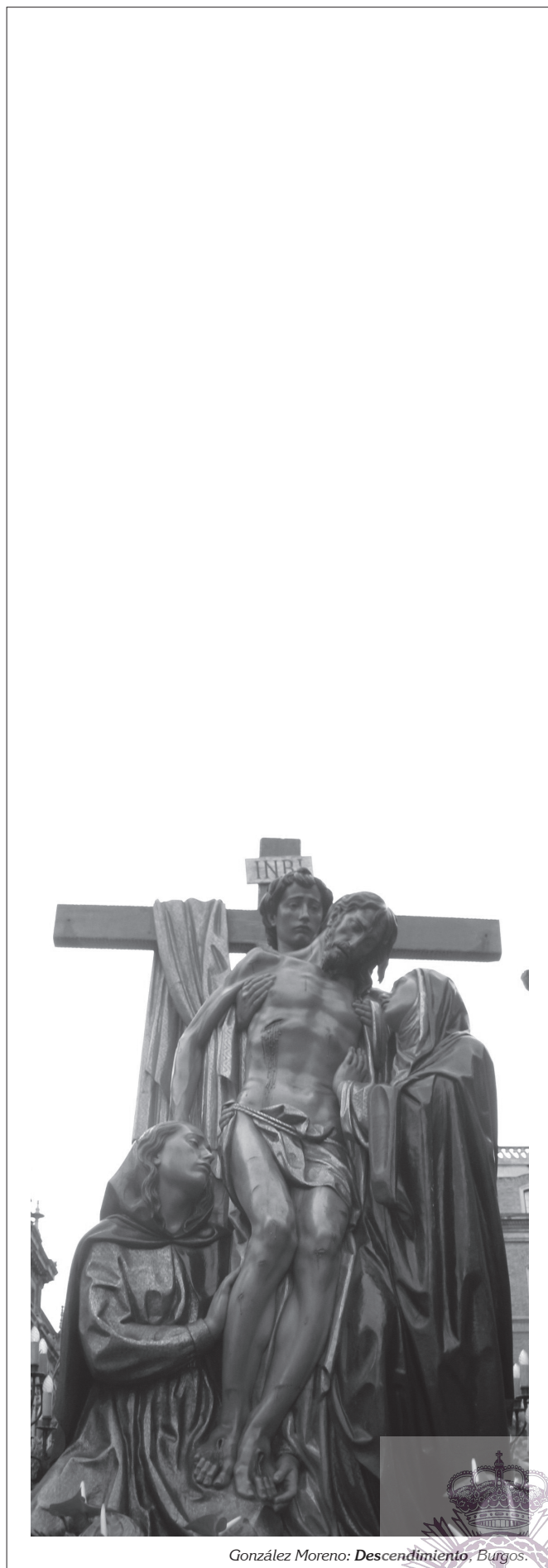
En la segunda versión del tema, la realizada para la Cofradía de los Caballeros del Santo Sepulcro de Albacete (1945), el grupo, reducido a cuatro figuras - Cristo, la Virgen, San Juan y la Magdalena - está presidido por la imagen del apóstol, que sostiene el cuerpo de Cristo. Se trata, frente al grupo de Murcia, de una composición mucho más trabada, algo más fresca y menos pesada, en la que el autor se muestra seguidor de modelos castellanos de la escuela de Gregorio Fernández.

En 1952, González Moreno finaliza un grupo que marcaría el punto de inflexión definitivo en la creación de

su escultura religiosa: *El Lavatorio*, para la murciana Cofradía de los Coloraos, hermandad a la que el propio escultor pertenecía. La realización de este complejo grupo se dilataría en el tiempo, simultaneándola con su estancia en la Academia Española en Roma. El principal problema que se le planteaba al escultor era, sin lugar a dudas, el de la composición: cómo evitar la monotonía de una serie de esculturas sentadas en torno a una mesa, consiguiendo al mismo tiempo hacer partícipes de la narración al público que contempla la obra a su paso fugaz en la procesión. El escultor, después de varios ensayos, quedó satisfecho de su obra y, años después, afirmaría que “a los diez años de haberla creado uno tiene la suficiente capacidad de neutralidad para juzgarse, para juzgarla. [...] Creo que hay en ellos algo más que unas figuras compuestas. Hay en ellos vida, la que hay que tener para que digan lo más con lo menos posible”⁽⁷⁾.

Antes de abordar su última versión del tema del Santo Entierro, realizó el grupo del *Descendimiento de la cruz* para Burgos (1954), obra que sin duda pesaría en la concepción del *Santo Entierro* cartagenero. En ella podemos apreciar la progresiva concepción unitaria de la composición, la cada vez más importante valoración de la materia y la incorporación de referentes renacentistas italianos, evidentes en la donatelliana cabeza de San Juan, junto a la pervivencia de la sequedad de la escuela castellana, especialmente apropiada en este caso. Esas referencias al arte de otros tiempos se aprecian no sólo en los aspectos formales, sino también en los iconográficos, al concebir el grupo de acuerdo con el tema de Cristo muerto sostenido por un ángel, derivación del tema gótico del Varón de Dolores, concepción muy adecuada para los fines devocionales y de meditación penitencial.

El grupo del *Santo Entierro* de la cofradía marraja (1959) supuso la culminación de sus trabajos sobre el tema y, según el propio autor, su mejor grupo procesional. De nuevo, como en Murcia, el grupo lo componen seis figuras, pero en este caso, la composición aparece claramente centrada en el cuerpo de Cristo y proporcionada, ofreciendo multitud de puntos de vista, desde cualquiera de los cuales es posible apreciar la perfecta unidad de la composición. Esta unidad resulta también muy lograda a nivel cromático, prevaleciendo el eje de claridad formado por el cuerpo muerto de Cristo, el sudario y la losa del sepulcro. A pesar de lo trágico del tema, la serenidad preside la obra. Es el sentimiento clásico de la tragedia. El artista consigue mostrar el sufrimiento interior, rechazando externos aspavientos barrocos. Sentimiento que se transmite en la talla de cabellos y en la tensión de los planos aristados de los ropajes, remarcada por recursos formales y técnicos como el patinar directamente sobre la madera, dejando asomar el material en las aristas. Esa talla enérgica de los ropajes contrasta con las encarnaduras, policromadas al modo



González Moreno: *Descendimiento*, Burgos.



González Moreno: *Santo Entierro*, Cartagena. (Foto: M. M.).

tradicional, sobre aparejo, en tonos suaves y mates. Junto a los referentes castellanos apreciables en el rostro de Cristo, la influencia de la escultura renacentista italiana es evidente en el subgrupo de Arimatea y Cristo, reflejo de la Piedad de la Catedral de Florencia de Miguel Ángel, o en la imagen de San Juan que nos evoca la pose decidida del San Jorge de Donatello. El personaje del Apóstol desempeña un papel fundamental en el grupo puesto que

asiste al desarrollo de la escena al tiempo que dirige su mirada angustiada al público, sirviendo de puente entre el nivel icónico y el nivel real terrenal de los espectadores del drama de la Pasión que es la procesión. Así, el carácter de síntesis y culminación de experiencias anteriores que el autor logra en esta obra se manifiesta también en el hecho de concederle un papel relevante a cada uno de los personajes más destacados en sus anteriores versiones del

tema, José de Arimatea y San Juan.

Si el *Santo Entierro* era, en la opinión de González Moreno, su mejor grupo, la *Virgen de la Soledad de los Pobres* (1959) tenía la misma consideración de su autor en cuanto a imagen aislada. En ella encontramos los mismos recursos formales en cuanto a talla y policromía, con una importante valoración del dorado, conseguido con plata corlada para lograr matices, lo que vincula una vez más su obra con Capuz. Es una imagen cerrada, de líneas elegantes que van describiendo un ritmo muy marcado, confluyendo en las manos apretadas, donde se condensa toda la energía que se desprende del conjunto de la talla y, especialmente, de la mirada cabizbaja y la boca entreabierta. De nuevo es la serenidad la que preside la escultura, renunciando al recurso fácil de lo excesivamente retórico y truculento, y buscando una cierta idea de belleza a la que el autor concedía todo el valor de la tradición mística, desde San Agustín, pasando por el gótico, hasta el neoplatonismo florentino. Un ideal estético personal que el escultor trasladaba tanto a su obra profana como a su obra religiosa, confiriéndole a la imaginería una dignidad que los santeros se encargaban – y se siguen encargando- de negarle. González Moreno consideraba que “*en la imaginería se da todo lo que en escultura profana, más lo suyo propio. Incluso los desnudos*”⁽⁸⁾. Para conseguir otorgarle dignidad y validez como obra de arte había que dedicarle todo el tiempo que fuese necesario porque, continuaba señalando el escultor, si se produce mucho “*entonces la obra pierde calidad. Rubens fue muy buen pintor, pero demasiado fecundo. Rembrandt pintó menos; sus obras tienen más contenido*”⁽⁹⁾. Así pensaba y actuaba Juan González Moreno, escultor.

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ

Notas

⁽¹⁾ *La Verdad*, Murcia, 29 de enero de 1961, p. 10

⁽²⁾ Para la trayectoria vital de González Moreno utilizaremos los datos facilitados por el propio artista en entrevista mantenida el mes de febrero de 1995, contrastados con la cronología propuesta por PAGÁN LÓPEZ-HIGUERA, V.P., «Datos biográficos», en *González Moreno. Esculturas*. Catálogo de la exposición celebrada en Murcia del 27 de octubre al 7 de diciembre de 1989. Murcia, 1989.

⁽³⁾ DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano*. Valencia, 1957, pp. 29-32.

⁽⁴⁾ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras*. Cartagena, 1995, p. 73.

⁽⁵⁾ Vid. BOZAL, V., «Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939 - 1990)», en *Summa Artis*, vol. XXXVII, pp. 51 - 57.

⁽⁶⁾ En visita efectuada a su estudio, poco después de su fallecimiento, pudimos observar cómo la escasa bibliografía de que disponía en aquel lugar estaba formada, exclusivamente, por un repertorio de modelos fotográficos y una monografía sobre Maillol.

⁽⁷⁾ *La Verdad*, Murcia, 29 de enero de 1961, p. 10.

⁽⁸⁾ *La Verdad*, Murcia, 20 de diciembre de 1959, p. 12.

⁽⁹⁾ Idem.

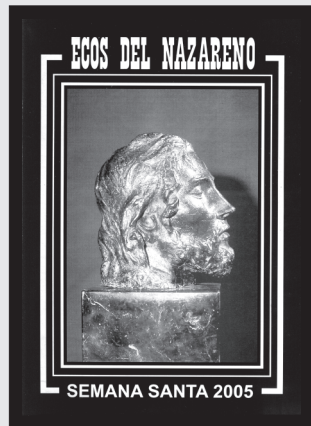


González Moreno: *Santo Entierro* (Detalle) Cartagena. (Foto: M. M.).

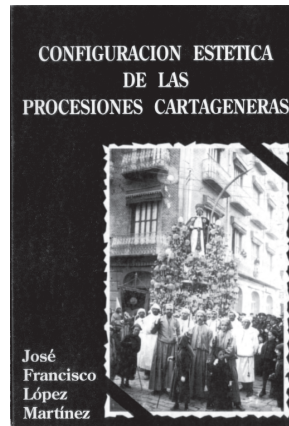


González Moreno: *Virgen de la Soledad de los Pobres*, Cartagena.

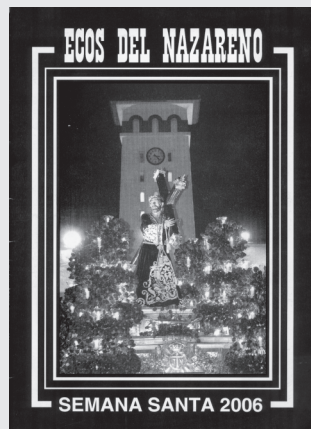
REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE N. P. JESÚS NAZARENO (Marrajos) - PUBLICACIONES



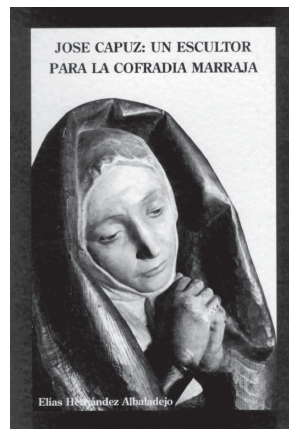
El escultor Carles Flotats I Galtés (1880-1949). Agustín Alcaraz Peragón.
Las Cofradías Dominicas del dulce nombre de Jesús Nazareno.
 José Emilio Rubio Román.
El Descendimiento de Capuz, paradigma de escultura religiosa 75 años después.
 José Francisco López.
Un amargo trance en la vida de un Hermano Mayor.
 Federico Maestre de San Juan Pelegrín.
Fraternidad cofrade.
 Marcial D. Alarcón Martínez.
La Procesión Marraja, una antología de la mejor escultura del Siglo XX.
 Enrique Centeno.
Restauración de N.P. Jesús Nazareno.
 Centro de Restauración Comunidad Autónoma.
La Vestimenta de la Dolorosa en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena.
 José Francisco López.
Fotógrafos de Semana Santa II. Juan Sáez.
 José Francisco López.



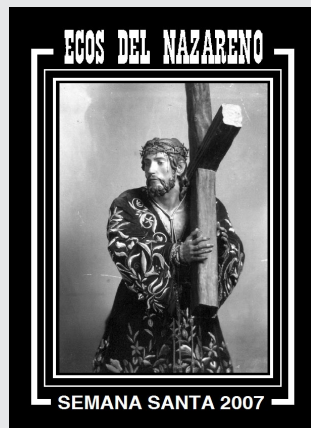
Un análisis realizado por José Francisco López sobre la gestación y posterior evolución de la fisonomía de las procesiones cartageneras desde finales del siglo XIX y principios de siglo XX. Un repaso desde el punto de vista estético e iconográfico fundamental para comprender la actual fisonomía de nuestros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



La Cofradía del Callejón de Bretau.
 Pedro Ferrández Flores.
Forma y contenido. El discurso de la Soledad de la Virgen en la Escultura de José Capuz y Juan González Moreno.
 José Francisco López.
Breve historia de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno durante el primer tercio del Siglo XIX.
 Federico Maestre de San Juan Pelegrín.
Paseo de Reflexiones por la Semana Santa Rodeña.
 Marcial Alarcón Martínez.
Los antiguos enterramientos marrajos: las criptas de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
 Agustín Alcaraz Peragón.
El Nazareno del puente, de Capuz, y su Hermandad conquense.
 José Emilio Rubio Román.



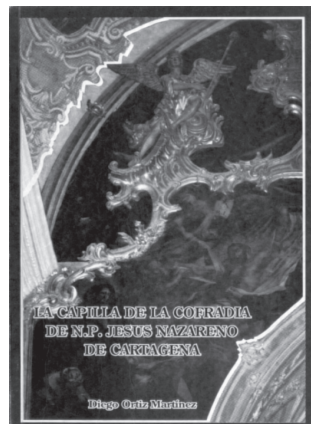
El profesor Elías Hernández Albaladejo realiza un detalladísimo trabajo que nos acerca a la figura indiscutible del gran escultor José Capuz Mamano, gran innovador de la escultura procesional en el primer tercio del siglo XX y su vinculación con la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.



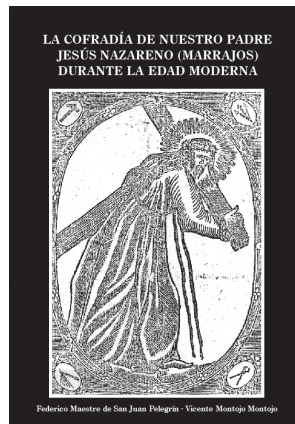
José María de Lara Muñoz-Delgado Hermano Mayor de los Marrajos entre 1966 y 1981.
Mi padre, un buen hombre.
 Ignacio de Lara Carvajal.
Don José María de Lara Muñoz-Delgado.
 Pedro Ferrández Flores.
El regreso del Calvario, un proyecto de la Cofradía Marraja.
 Marcial Alarcón Martínez.
Algunos apuntes para la historia de la Cofradía Marraja en el segundo tercio del siglo XIX.
 Federico Maestre de San Juan Pelegrín.
Los uniformes de nuestros granaderos ¿Realidad o ficción?
 Ernesto Terry Andrés.
Fotógrafos de Semana Santa III.
 José Francisco López.
Nuevas aportaciones sobre la fundación de la Agrupación de N. P. Jesús Nazareno de Cartagena.
 Alfonso Pagán Pérez.
Excavación y estudio de las criptas de la Capilla de N. P. Jesús Nazareno (Iglesia de Santo Domingo).
 Antonio Vicente Frey Sánchez.
Informe final de la restauración del estandarte a la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno (Marrajos).
 Mónica Enamorado Martínez.
La música de las Agrupaciones Marrajas.
 Agustín Alcaraz Peragón.
Encuentros y Desencuentros.
 José Emilio Rubio Román



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.

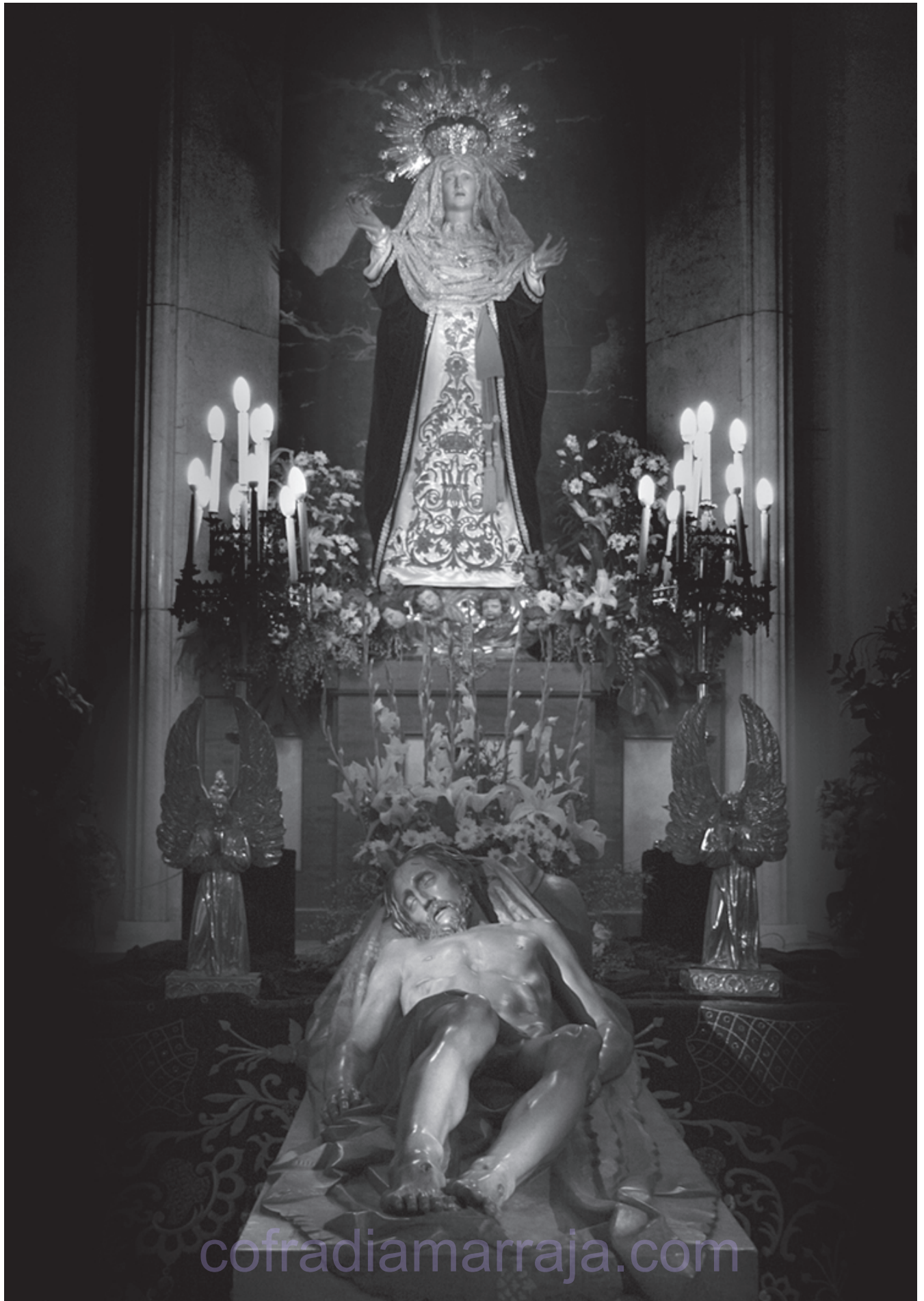


La historia de la Capilla de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno contada de forma rigurosa y amena por Diego Ortiz Martínez, desde sus primeros datos, con la compra de la Capilla en 1642, hasta las últimas restauraciones acometidas en ella. En definitiva, cuatro siglos de historia de la posesión más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



Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan Pelegrín aportan nuevos datos sobre los años más oscuros de la historia de la cofradía, en un estudio profusamente documentado.





cofradiamarraja.com

(Foto: M. M.)



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

cofradiamarraja.com