

Afirmar nuevamente que el grupo escultórico del Descendimiento de José Capuz es sin duda una obra maestra de la escultura pasionaria cartagenera parece evidentemente superfluo. No se trata, desde luego, de una cuestión prolija, pues estamos ante una de las piezas más relevantes de la imaginería procesional del siglo XX español. Y lo es, como en las grandes obras del pasado por ser el resultado de una serie de factores que confluyeron en una realización indiscutible. Así, mecenas-artista, apertura de nuevos horizontes en la imaginería, interés por la belleza,



ansia de grandeza y buen gusto, es decir, lo que falta hoy día, cuando se ha perdido el norte y hasta la brújula, se combinaron para lograr una obra irrepetible que destaca y domina con luz propia en la noche del Viernes Santo de Cartagena.

Los precedentes y la génesis del encargo a Capuz ilustran la trascendencia con la que fue concebida desde el principio ésta creación artística. Conviene subrayar, a este respecto, una doble aspiración. La Cofradía Marraja, que habría de ser la receptora de ésta escultura, se encontraba en un proceso de renovación de su patrimonio imaginero, iniciado en 1924 al encomendar a Capuz la imagen de la Piedad y proseguido inmediatamente con las tallas de la Virgen de la Soledad y del Cristo Yacente. Cabe recordar, sin embargo, que no es un hecho aislado, ya que aparece vinculado no sólo a unas circunstancias especiales sino a un fenómeno más complejo.

Téngase presente que desde finales del siglo XIX transcurrían ya varias décadas de total transformación ciudadana, con una legión de prestigiosos arquitectos empeñados en transformar la imagen urbana de Cartagena. Es decir, una época dorada para la edilicia oficial y residencial en una ciudad que dejaba atrás las secuelas de la sublevación cantonal, y que expresaba su rostro más monumental y bello a través del lenguaje de una arquitectura, que convencionalmente se ha venido en llamar modernista, y que refleja, sin embargo, diversas corrientes estilísticas, algunas de gran novedad.



Por lo anteriormente expuesto no ha de resultar extraño que en ese contexto renovador la burguesía cartagenera quisiera también exponer esos léxicos artísticos en las manifestaciones religiosas más genuinas de la ciudad. Una burguesía que, al incorporarse a las cofradías pasionarias (marrajos y californios), habría de contribuir a una transformación general de los cortejos de Semana Santa y dotarlos de ciertos rasgos que con el tiempo se convertirían en señas de identidad. Pero, lo más importante, es que esa actitud iba a afectar asimismo a la renovación y

ampliación del patrimonio escultórico, presidido también, sobre todo, en el caso de la Cofradía Marraja, por una motivación artística abierta a la modernidad. Recuérdese como las dos Cofradías rivalizaban en acentuar la magnificencia de sus cortejos, su evolución hacia espectáculos visuales, explotando todos los recursos teatrales para su puesta en escena – así se había efectuado en las grandes ceremonias de la Contrarreforma católica durante el gran barroco – sin descuidar efectivamente la presencia descollante de la escultura sagrada.

A esta noble aspiración, hay que añadir el deseo de la Cofradía de obtener un grupo procesionista del que carecían los cortejos pasionarios del Viernes Santo. Hasta entonces la Pasión marraja se desarrollaba en torno a la imagen aislada, pues una serie de esculturas – la mayoría de vestir – desfilaban sobre sus respectivos tronos o peanas, pero faltaban conjuntos que ayudaran a comprender mejor la secuencia narrativa de los últimos momentos de la vida

de Cristo. La carencia de estos "pasos de misterio", además de restringir las posibilidades del sentido temporal del cortejo, reducía sensiblemente en la opinión de muchos los valores artísticos de su propio patrimonio escultórico. En la Cofradía Marraja pesaba mucho la intención de poseer grupos de varias figuras, sobre todo, para poder rivalizar con los de la Cofradía California, ejecutados por Salzillo en el siglo XVIII. Y no sólo eso, sino también para incorporarse al mundo de las grandes hermandades españolas para emular sus procesiones más representativas. Deseos legítimos que reflejan unos patentes objetivos de enriquecimiento de los cortejos cuyo linaje arrancaba del siglo XVII durante el primer barroco.

Tan loables pretensiones encontraron su canalización adecuada en la personalidad de Juan Antonio Gómez Quiles, Hermano Mayor de la Cofradía Marraja (1924-1936) y uno de los representantes más genuinos de la burguesía cartagenera. Se convirtió en el impulsor de esa renovación, a la que antes se ha aludido y a él se debe la feliz iniciativa de escoger al escultor José Capuz para la transformación artística de la procesión del Santo Entierro, acaso una de las decisiones más arriesgadas, valientes y, por supuesto fructíferas, adoptadas por ningún Hermano Mayor de las Cofradías pasionarias de Cartagena en toda su historia. La ejecutoria de Gómez



D. JUAN A. GÓMEZ QUILES POR CAPUZ

Quiles al frente de la Cofradía Marraja no se limitó a conducir la innovación y modernización de su hermandad sino que se convirtió en un auténtico mecenas al encargar y costear el grupo del Descendimiento. Es revelador comprobar como se fueron tejiendo diversas circunstancias para hacer posible, al igual que en los mejores momentos de la historia de la escultura, una pieza singular que nada debe al azar o a lo puramente fortuito. No existía duda

en cuanto a la elección del escultor, puesto que del taller madrileño de Capuz ya habían salido para Cartagena en años anteriores la Piedad, la Soledad y el Yacente, imágenes todas ellas a requerimiento de Gómez Quiles. Cuando los marrajos anhelaban poseer un grupo de varias figuras, el máximo responsable de la hermandad quiso ejercer el testimonio indeleble de su mecenazgo, a través de la obra que venía a colmar esos deseos.

ELÍAS HERNÁNDEZ ALBALADEJO