

HISTORICISMO Y MODERNIDAD EN LA ESCULTURA DE JOSÉ CAPUZ.  
EL "CALVARIO" DE GUERNICA COMO ANTECEDENTE DEL "DESCENDI-  
MIENTO" DE CARTAGENA.

José Francisco López Martínez

En el primer tercio del siglo XX, la obra de José Capuz consigue la renovación e inclusión del género de la escultura procesional en el discurso general del arte escultórico contemporáneo. En especial, su *Descendimiento* para Cartagena aúna el lenguaje de la modernidad con las referencias historicistas y las exigencias propias de la escultura procesional. Su *Calvario* de Guernica aparece como el referente más inmediato de ensayo de esa profunda renovación.

During the first third of the 20th century, the work of José Capuz achieved the renewal and inclusion of the processional sculpture genre in the general speech of contemporary sculptural art. In particular, his *Descent for Cartagena* brought together the language of modernity with the historicist references and the demands of processional sculpture. His *Ordeal of Guernica* appeared as the most evident proof of this profound renewal.

Resulta habitual, tanto entre los círculos artísticos como incluso entre los profesionales de la historia del arte, la consideración de la escultura religiosa, y especialmente la procesional, como un género que, tras los esplendores del período barroco, prácticamente ha cerrado todas sus posibilidades de creación, agotado en la repetición de unos patrones anclados en el pasado. Parece imposible que se pueda abordar el estudio de la escultura del siglo XX, con toda la aportación de los lenguajes de vanguardia, incluyendo en el panorama algunas realizaciones de escultura procesional sin que estas desafinen enormemente. Aunque en la gran mayoría de los casos esto es así, se pueden encontrar no obstante ciertas excepciones representadas por aquellos escultores, no simples santeros, inmersos en la actualidad de la práctica escultórica del momento y que fueron capaces de abordar el género procesional sin por ello traicionar los postulados de la modernidad. Entre estos escultores, José Capuz [1] marcó en el primer tercio del siglo XX la gran renovación de la escultura procesional, especialmente tras la realización de su *Descendimiento* (1930) para Cartagena, obra en la que resume todas sus influencias, tanto de raíz historicista como del lenguaje de las vanguardias históricas.

Descendiente de una familia de escultores de origen genovés afincada en Valencia a mediados del siglo XVII, José Capuz (Valencia, 1884 - Madrid, 1964) se

inscribe entre los escultores que, en el primer tercio de nuestro siglo, incorporaron a la escultura española, agotada en academicismos y anecdotarios, los aires de modernidad, sin romper por ello totalmente con la tradición sino, antes al contrario, ofreciendo una renovación a través de una particular lectura tamizada de algunas de las propuestas de las vanguardias del momento. Sería uno de los escultores creadores de una obra que podríamos calificar de pacto entre el clasicismo y la vanguardia. Y teniendo en cuenta que, al referirnos al clasicismo, no estamos hablando del lenguaje academicista sino de esa nueva clasicidad mediterránea saludada por la propia vanguardia como una de las formas de expresión moderna<sup>1</sup>. Es el clasicismo renovado, de formas simplificadas y arcaizantes, propio de un Aristides Maillol y lo que se vino en llamar *mediterraneidad*. Pero no sería la de la nueva clasicidad mediterránea la única influencia que recibiera José Capuz.

Tras una formación inicial en el taller de imaginería de su padre y en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en 1904 se trasladó a Madrid para trabajar en el taller del escultor José Alsina<sup>2</sup>. En 1906 gana la pensión para la Academia Española de Roma, donde permanecería hasta 1912. El renacimiento italiano se configuraría así como uno de los referentes fundamentales en gran parte de su producción posterior, como veremos más adelante. Durante su estancia en Italia obtiene la primera medalla de la Exposición Nacional de 1912 con su obra *Paolo y Francesca de Rímini* [2], concebida según unos cánones estéticos que aún podemos considerar modernistas por la suavidad del modelado y la fluidez de la línea sinuosa y las formas ondulantes. No obstante, ya en esta época se distingue notablemente de escultores de la generación anterior, como Mariano Benlliure, por la poca atención que presta al detalle frente a la búsqueda de lo esencial, del sentimiento profundo más que lo puramente anecdótico. La sensualidad de los suaves modelados de esta época permite relacionar su obra con la de Clará, con quien, ese mismo año de 1912, convive en París. Su estancia parisina le permite trabajar con el consagrado Albert Bartholomé y conocer la obra renovadora de Constantin Meunier, maestro en la representación de la acción contenida y equilibrada, al tiempo que toma contacto con la nueva interpretación de la figura humana de Rodin y la revisión del clasicismo griego, vitalista, estilizado, de formas rotundas, de la escultura sintética de Émile Antoine Bourdelle. Capuz asimilaría todas estas influencias, pasando de sus inclina-

<sup>1</sup> MARCHÁN FIZ, S.: *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX*. Summa Artis, vol. XXXVIII. Madrid, Espasa Calpe, 1995. Pag. 659.

<sup>2</sup> Para gran parte de los datos cronológicos utilizamos los datos aportados por DICENTA DE VERA, F.: *El escultor José Capuz Mamano*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957. Hoy por hoy, la obra de Dicenta es lo más aproximado a una biografía de José Capuz. Otros aspectos parciales de su labor artística, en especial su faceta como escultor de imaginería procesional, han sido desarrollados por HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena, Cofradía de N. P. Jesús Nazareno (Marrajos), 1996; LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *Configuración estética de las procesiones cartageneras*. Cartagena, Cofradía de N. P. Jesús Nazareno (Marrajos), 1995.

ciones modernistas iniciales a la influencia de Miguel Angel; de la riqueza de matices de raigambre impresionista de un Rodin, a la simplificación que aportaba el arte del antiguo Egipto –puesto de actualidad por las investigaciones arqueológicas de la época–; del naturalismo, a la simplificación formal del arcaísmo griego, pasado por el tamiz de la Secesión vienesa y las reinterpretaciones del vitalismo monumentalista de Bourdelle o la mediterraneidad de Maillol.

De regreso a España, en 1914 comienza a trabajar la imaginería religiosa en los talleres de Félix Granda en Madrid, circunstancia que le asegurará unos ingresos regulares sin que por ello abandone la búsqueda de su ideal de la escultura moderna. No podemos, por tanto, ver en Capuz un imaginero al uso, ya que su dedicación a la imaginería tuvo un carácter circunstancial que debemos entender como una consecuencia del mercado escultórico español de la época. En cualquier caso, su dedicación a la escultura religiosa y, más concretamente, a la escultura procesional, tendrá como feliz consecuencia la incorporación del género, anclado en la tradición, a las corrientes artísticas del momento, a través de su propio lenguaje artístico, empapado de modernidad, lo que traerá consigo la profunda renovación de un género que parecía seguir un camino aparte de la evolución general del arte escultórico.

La vuelta a la simplicidad de la forma y el clasicismo mediterráneo había sido abanderada en España por Eugenio d'Ors y su movimiento novecentista<sup>3</sup>. De hecho, Maillol, oriundo de la Cataluña francesa, mantuvo gran relación con el círculo de artistas españoles en París, especialmente con Clará, Casanovas y, sobre todo, con Manolo Hugué, en cuya obra influiría de manera decisiva<sup>4</sup>. Como ya señalara Gaya Nuño, el ambiente en que se movían los escultores contemporáneos de Capuz estaba dominado por el clasicismo mediterráneo del noucentisme catalán<sup>5</sup>, desde el que un numeroso grupo evolucionaría hacia el realismo regionalista influenciado por el debate regeneracionista heredado de la generación del 98 –Julio Antonio, Marco Pérez, Adsuara, Macho– y hacia la síntesis de medios expresivos y la valoración plástica de las texturas matéricas –Barral, Rebull, Pérez Mateo–. En este contexto va a ir formando Capuz su estilo personal, aprovechando oportunidades como la del *Monumento al doctor Moliner* (1920) [3], en Valencia, que le ofrecía la oportunidad de trabajar a lo grande y aportar su contribución al género monumental que, desde las realizaciones de Victorio Macho, estaba experimentando una gran transformación. Del monumento valenciano diría Rafael Domenech:

*“... está concebido en grande y para el aire libre, con los caracteres de sencillez, de síntesis expresiva y de masas plásticas enérgicas, propias de todo monumento [...]. Está compuesto admirablemente, con un ritmo tan sencillo*

<sup>3</sup> A este respecto, vid. FONTBONA, F.: “El primer Noucentisme en l’art”, en AA.VV.: *Noucentisme i Ciutat*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània y Electa, 1994. Pag. 73 - 77.

<sup>4</sup> MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, pag. 663.

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, J. A.: *Escultura española contemporánea*. Madrid, 1957.

José Francisco López Martínez

*como severo y bien ponderado. Tiene alma clásica, perpetuada en un cuerpo artístico moderno.*"<sup>6</sup>

Se encontraba ya Capuz, por tanto, en esta época en una etapa de madurez en la que, depuradas todas las influencias, consigue definir un estilo propio caracterizado por la síntesis de medios expresivos, de clasicismo y modernidad. La influencia del mundo arcaico griego, presente, por otro lado, en toda la creación artística del momento, desde la Secesión vienesa hasta la obra de otros contemporáneos, como Julio Antonio, marca un camino de síntesis en contraposición a lo descriptivo y anecdótico decimonónico y a la morbidez y languideces modernistas. En la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925) aparece, como ha señalado el profesor Pérez Rojas, una muy fuerte dosis de clasicismo<sup>7</sup>. El peinado y la geometrización a lo griego serán motivos que el art déco recreará a menudo. El ilustrador Pascual Capuz, hermano de nuestro artista, obtuvo medalla de oro en la exposición parisina, y el mismo José Capuz –así mismo gran dibujante– recibirá la influencia de lo déco y su asimilación ecléctica y tamizada de las aportaciones de ciertas vanguardias, como el cubismo, futurismo, fauvismo y expresionismo. Pérez Rojas, en su estudio del art déco en España, tras señalar la influencia de Mestrovic, describe la de Capuz como una obra en la que "*el espíritu clásico da paso a una escultura maciza de fuerza y vigor en la que dentro de una línea plenamente figurativa asistimos a una exaltación de volúmenes puros.*"<sup>8</sup>

En 1925, Capuz concurre a la exposición que la Sociedad de Artistas Ibéricos organizó en el Pabellón de Exposiciones del Retiro madrileño y que se ha venido considerando como la mayoría de edad del arte nuevo en cuanto a la expresión de la renovación, que no de la vanguardia propiamente dicha, según ha señalado Valeriano Bozal<sup>9</sup>. Previamente, en 1922, había conseguido la cátedra de Modelado y Vaciado en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Madrid, afianzando su independencia económica, y en 1924 había recibido el reconocimiento oficial al ser elegido académico de la Real de San Fernando.

Nos encontramos pues ante un escultor que, a mediados de los años veinte, ha alcanzado su madurez de estilo, en consonancia con las corrientes artísticas del momento, sin olvidar la tradición figurativa, y que va a ejercer una decisiva influencia en generaciones inmediatas de nuevos escultores, tanto por su labor docente como por la gran repercusión de algunas de sus obras.

Este es el artista al que acude la cofradía de los marrajos de Cartagena para renovar y aumentar su patrimonio escultórico, empezando por el encargo del grupo

<sup>6</sup> DICENTA DE VERA, F.: *op. cit.* Pag. 28.

<sup>7</sup> PÉREZ ROJAS, J.: *Art déco en España*. Madrid, 1990.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pag.

<sup>9</sup> BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo XX*, en *Summa Artis*, vol. XXXVI. Madrid, 1991. Pag. 397 - 398.



## Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz

de *La Piedad*, en 1924. A partir de este momento, Capuz va a establecer una constante colaboración con la cofradía cartagenera, a través de la cual irán surgiendo algunas de las obras que más han influido en la renovación del género escultórico procesional, al que, a pesar de los fuertes condicionamientos, es capaz de aportar su estilo particular imbuído de modernidad, transformando un tema antiguo en piezas de arte no sólo nuevas sino absolutamente contemporáneas en cuanto a su concepción estética.

### CAPUZ IMAGINERO. LOS ENCARGOS DE LA COFRADÍA DE LOS MARRAJOS DE CARTAGENA.

En el tránsito del siglo XIX al XX, las ceremonias procesionales experimentan en toda España un entusiasmo resurgir, hasta tal punto que se puede considerar a esta época, tras los ataques ilustrados del siglo XVIII y los altibajos del XIX, como una auténtica edad de oro de los cortejos pasionarios, amparados tanto en intereses localistas y políticos de las clases burguesas, como en los económicos de un incipiente turismo, así como en los estéticos y culturales de la revalorización de lo popular y castizo que se produce a partir del 98 y que va a ser, de otro modo más esteticista, una de las señas de identidad del ambiente déco de los años veinte y treinta<sup>10</sup>.

Dentro de la renovación general experimentada por las procesiones cartageneras desde el último cuarto del siglo XIX, tras la revolución cantonal y al amparo del auge económico de la minería, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (*marrajos*) emprendió una labor de incorporación de nuevos grupos procesionales con los que hacer frente a la cofradía rival de los *californios* (Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el paso del Prendimiento), ya que, hasta entonces, prácticamente toda su imaginearía consistía en imágenes aisladas y de vestir<sup>11</sup>. El deseo de los cofrades marrajos de incluir en su procesión del Santo Entierro el paso de la Piedad –momento iconográfico representado por la imagen de la Virgen de La Caridad (patrona de Cartagena)–, les llevó, en los primeros años del siglo XX, a albergar la esperanza de procesionar el grupo napolitano de la Patrona. Finalmente, agotadas todas las posibilidades, en la

<sup>10</sup> A este respecto, vid. LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *op. cit.*

<sup>11</sup> Hay que tener en cuenta la particular estructura de las cofradías cartageneras, muy distinta, por ejemplo, de las hermandades andaluzas. Se trata de conmemoraciones pasionarias fuertemente polarizadas por dos grandes cofradías rivales, californios y marrajos –a las que en 1943 se unió la Cofradía de N.P. Jesús Resucitado–, que se reparten la narración de la Pasión de manera complementaria, correspondiendo a los primeros la organización de la procesión del *Prendimiento*, en la noche del miércoles santo, y a los segundos la procesión del *Encuentro* y la del *Santo Entierro*, en la madrugada y noche, respectivamente, del viernes santo.

La Cofradía California contaba desde su fundación en el siglo XVIII con los siguientes grupos y esculturas de Salzillo: *Virgen del Primer Dolor* (1750), imagen que inauguraba el célebre tipo salzillesco de Dolorosa; *San Juan Evangelista* (1751); *La Oración del Huerto* (1761); *el Ósculo* (1762); *el Cristo del Prendimiento* (1766), titular de la Cofradía; *Santiago* (1766) y *la Conversión de la Samaritana* (1773).

José Francisco López Martínez

junta general celebrada por la cofradía el 21 de mayo de 1924 se adoptó la decisión de “*que un escultor de fama haga un grupo de la Piedad y que se vayan sustituyendo las efigies de los tronos por otras en las que se haga un verdadero derroche de arte*”<sup>12</sup>.

Con buen criterio prevalece entre los cofrades marrajos la decisión de encarar una obra original, aunque siempre con la referencia de la Virgen de La Caridad, frente a la posibilidad de encargar una copia de esta última. Esto suponía un importante reto para el artista elegido, José Capuz, ya que habría de crear una imagen nueva, capaz de incorporar el valor de novedad que se le atribuye a una obra de arte, pero que, a los ojos de los cartageneros, pudiera asumir la representación de la imagen napolitana de La Caridad.

Precisamente, bien pudieran haber sido los actos organizados con motivo de la coronación canónica de la Virgen de La Caridad los que hubiesen permitido a la Cofradía establecer contacto con Capuz, a través de la Casa Granda, con la que estaba vinculado, y que se encargaría de confeccionar la corona para la Patrona e incluso un proyecto de retablo para el templo, proyecto este último que no llegó a materializarse<sup>13</sup>. De haberse llevado a cabo el proyectado retablo, probablemente hubiera sido la primera obra de Capuz para Cartagena, si tenemos en cuenta que en el proyecto figuraban “*ricas tallas policromadas de gran tamaño*”<sup>14</sup>, y conociendo que al escultor se debía “*el santoral del gigantesco altar mayor del nuevo templo de los jesuitas en La Habana*”<sup>15</sup>.

En *La Piedad* (1925)[4], Capuz debe asumir los condicionamientos a los que nos referíamos anteriormente, a pesar de lo cual consigue una obra absolutamente personal y moderna, aunque aún con elementos tomados de la tradición imaginera que desaparecerán en posteriores realizaciones. Entre esos préstamos de la imaginaria tradicional destaca la aplicación de la policromía sobre aparejo o la utilización de algunos postizos, como los ojos de cristal y pestañas de pelo natural. Pero, junto a estos rasgos que vinculan la talla a la tradición, otros aspectos de la obra nos la muestran como una creación absolutamente moderna. Capuz crea una composición envolvente, incorporando la atmósfera a la escultura. Sin embargo, esto no lo consigue por medio de un lenguaje barroco sino que todo el grupo desprende una serena tragicidad. Un sentimiento contenido, al modo miguelangelesco, se aprecia en el rostro de la Virgen, cuyo perfil recuerda al de la alegoría de la noche que el escultor florentino realizara para el sepulcro de Juliano de Médicis. La Virgen vuelve su rostro hacia

<sup>12</sup> *El Porvenir*. Cartagena, 22 - V - 1924.

<sup>13</sup> *Coronación Canónica de la Santísima Virgen de la Caridad, Patrona de Cartagena*. 17 de abril de 1923. Expediente canónico. Datos y crónica. Cartagena, 1924. Pág. 210.

<sup>14</sup> MALO DE MOLINA, L.: “El retablo de la Virgen de la Caridad” en *Especial en el aniversario de la coronación de la imagen de la Patrona, santísima Virgen de la Caridad, y de las fiestas de Semana Santa, en El Eco de Cartagena*. Cartagena, abril de 1924.

<sup>15</sup> *Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo de 1926.

el de Cristo, concentrando su expresión en la mirada lastimera y en la mano alzada, recurso éste que, al tiempo, sirve para conectar con el espectador, aspecto fundamental en una escultura procesional. Incluso el recurso al postizo de las pestañas no hacía más que resaltar el sombreado de la mirada intensa característico de la *mujer años veinte*, aspecto de la iconografía profana que se veía admirablemente trasladado a la escultura procesional años más tarde por el escultor Francisco Palma García en su *Piedad malagueña*<sup>16</sup>.

En la obra de Capuz se aprecia esa simplificación formal a la que anteriormente hacíamos referencia, en una talla resuelta por medio de grandes planos geométricos que contribuyen al hondo expresionismo de la imagen. Detalles como la talla del manto que pende del brazo izquierdo, resuelta a base de pliegues rectos paralelos, nos remiten a la estética del arcaísmo griego en el tratamiento de los *peplum*.

La policromía es bastante sobria, en colores fríos, lo que junto al efecto dorado de la plata corlada que aflora en determinadas zonas de cabellos –recurso utilizado también en la escultura renacentista para señalar la divinidad– y sudario, está pensado para resaltar con la fuerte iluminación eléctrica de los tronos cartagenos, creando reflejos metálicos, muy al gusto déco, que contribuyen a crear la necesaria atmósfera de divina irrealidad.

Tras el éxito obtenido por esta su primera pieza para la cofradía, Capuz recibiría inmediatamente un nuevo encargo de los marrajos: la realización de un Cristo yacente. En esta ocasión se trataba de sustituir la imagen central de la procesión del Santo Entierro; pero ésta, de autor desconocido, no era de gran valor artístico. Además, tampoco contaba con referentes cercanos a los que amoldarse, por lo que era de esperar una creación mucho más personal, como en efecto ocurrió con la imagen que finalmente entregó en el mes de marzo de 1926 [5].

Siguiendo la tradición castellana, Capuz hace reposar la cabeza de Cristo sobre unos rotundos almohadones, facilitando la contemplación de la talla que había de ir dispuesta en lo alto del trono. Al mismo tiempo, al adoptar esta disposición, frente al decúbito supino, Capuz entronca con todo el ritual fúnebre regio del período barroco, según el cual el cuerpo difunto del monarca se exponía en el *salón grande* del Alcázar de Madrid, ligeramente en cuesta para facilitar su contemplación<sup>17</sup>.

Mediante una importante síntesis de recursos, Capuz consigue transmitir la sensación cadavérica dejando a un lado vacuas retóricas, sin renunciar por ello a una

<sup>16</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo", en *Actas del Simposio Nacional "Pedro de Mena y su época"*. Málaga, 1990. Pag. 307-325.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, 1996. Pag. 303-305.

<sup>17</sup> VARELA, J.: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Turner, Madrid, 1990. Pag. 81-88.

honda y serena expresividad conseguida con una talla absolutamente moderna resuelta en planos aristados, tanto en los cabellos como en las líneas del sudario. Contrasta la sobriedad del cuerpo muerto de Cristo y su tenue policromía macilenta, sin apenas rastro de sangre, con el contrapunto colorista del sudario que nos recuerda, con los ramilletes de claveles rojos estampados, a un tradicional mantón de Manila [6]. La incorporación de estos toques coloristas se produce sin estridencias y sin caer en ningún momento en la vulgaridad del *kitsch*. Cabría recordar aquí la importancia del repertorio casticista en la iconografía déco española, que Capuz parece haber recogido en una interpretación poético-místico-castiza al sustituir los barrocos gotorriones de sangre por ramilletes de rojos claveles, símbolo de la sangre y la pasión española<sup>18</sup>.

Por otra parte, la trascendencia de este *Cristo Yacente* en la imaginería procesional ha sido bastante importante, en ocasiones de una forma más que directa, como quedó de manifiesto con el Yacente obra de Julio Vicens que se procesionó en Málaga en 1943, aunque posteriormente hubo de ser devuelto por no poder satisfacerse las exigencias económicas de los talleres Granda<sup>19</sup>. El Cristo yacente efímeramente malagueño daba la impresión de ser el mismo de Capuz sometido a un mal repinte<sup>20</sup>.

Todas estas nuevas experimentaciones y aportaciones presentes tanto en *La Piedad* como en el *Cristo yacente*, así como en la *Virgen de la Soledad* (1925), culminarían en el *Descendimiento* [11-16], obra realizada en 1930 con destino a la procesión marraja del Santo Entierro y que le valdría a su autor ser considerado, ya en su día, como el mejor imaginero del momento, y aún hoy día viene siendo valorada como una de las más importantes piezas escultóricas de cuantas componen el patrimonio de las cofradías cartageneras<sup>21</sup>. Este unánime reconocimiento viene a destacar aspectos tanto iconográficos como formales, referentes, en este último caso, a la gran renovación que supuso para el adocenado género de la escultura procesional la inclusión de referencias a las vanguardias del momento sin dejar por eso de ser una obra capaz de asumir las necesidades devocionales de una cofradía de Semana Santa. Una obra en la que el autor se apartaba deliberada y decididamente de la concepción

<sup>18</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *op. cit.*, pag.: 60-64.

<sup>19</sup> CLAVIJO GARCÍA, A.: *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga, 1987, pag. 213-214.

<sup>20</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: "El escultor Capuz, la Casa Granda y las procesiones de Málaga y Cartagena" en *Ecos del Nazareno*. Cartagena, 1992, pag. 4.

<sup>21</sup> DICENTA DE VERA, F.: *op. cit.*, pag. 33.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: "Discurso leído el 18 de diciembre de 1984 en el Salón de Sesiones de la Asamblea Regional con motivo del centenario del nacimiento de José Capuz", en *La Lanzada*, Alicante, 1985, pag. 85-91; BELDA NAVARRO, C./HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: "Imagen sacra: la retórica de la Pasión" en AA.VV.: *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Asamblea Regional, Cartagena, 1991, pag. 776-780; PÉREZ ROJAS, J.: *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pag. 276-279; LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *Configuración estética...*, *op. cit.* pag. 67-74; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996, pag. 47-59.



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

El devenir histórico del arte demuestra que muy difícilmente una obra surge totalmente ex novo, libre de cualquier tipo de influencia de experiencias anteriores; antes al contrario, a menudo los artistas han buscado modelos que seguir o de los que apartarse en obras conocidas, ya sea de otros creadores o de la producción propia, en un proceso que, desde un punto de vista positivista, se podría tildar de continua superación del arte por el arte. Descartada esa idea de la superación constante del arte, sí es cierto que la estética de otros tiempos se ha recuperado periódicamente dando lugar, cuando los postulados originales se seguían al pie de la letra, a lo que se denomina historicismo, la recuperación de estilemas que triunfaron en épocas pasadas. Pero nunca esa recuperación del pasado se ejecuta de una manera estricta y suele ocurrir que se relacionan soluciones de distinta naturaleza surgiendo entonces los eclecticismos que incorporan además el espíritu de la propia época que los ve nacer.

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

Intentaremos responder a estas cuestiones a partir del análisis de una obra de Capuz, hasta ahora no suficientemente conocida, que bien podría considerarse, en esa constante reelaboración de la idea por el artista, como el más inmediato precedente del *Descendimiento* marrajo: el *Calvario* emplazado en la capilla del mismo nombre de la iglesia de Santa María de Guernica [7].

EL CALVARIO DE GUERNICA Y LOS DÉBITOS HISTORICISTAS DE CAPUZ.

Aunque en el esbozo de estudio biográfico que sobre Capuz publicara Fernando Dicenta en 1957 no aparece ningún Calvario para Guernica sí que nombra un grupo de cuatro figuras denominado *Soledad de la Virgen* para la misma localidad vizcaína, que habría sido realizado por Capuz en 1927. La fecha es posterior en un año a la dedicatoria de la capilla, donación del Conde de Arana, por lo que debe tratarse del mismo grupo, hipótesis que corrobora la indulgencia plenaria concedida por Pío XI (pontificado 1922-39) “a todos los fieles cristianos que habiendo recibido los Sacramentos de la Penitencia y Eucaristía, visiten la Capilla consagrada a Nuestro Señor Crucificado (Calvario)”<sup>22</sup>.

La obra en cuestión representa, en un altar concebido como altorrelieve, un calvario según el conocido esquema tripartito de raigambre medieval anterior al siglo XIV, momento en que la imaginación piadosa agrupó en el mismo lado a San Juan y la Virgen para que, de este modo, el apóstol asistiera a la Madre de Dios en su fallecimiento ante tanto sufrimiento<sup>23</sup>. Capuz aquí sigue la composición iconográfica originaria, con la Virgen y San Juan situados a derecha e izquierda, respectivamente, del Crucificado, mientras María Magdalena, postrada, se sitúa entre el apóstol y la cruz. Los referentes medievales son claros, refrendados por todo el exorno historicista en que se enmarca la obra. Cristo muerto sigue reinando desde la cruz, al modo de los crucificados románicos, mientras que en San Juan observamos el recurso medieval de mostrar la aflicción llevándose la mano a la mejilla. La reducción de los rasgos de cada uno de los personajes a lo esencial redundaría en ese espíritu románico de despersonalización y desmaterialización, donde lo importante es plasmar la idea de validez universal, antes que conmové con el sufrimiento de unos personajes claramente diferenciados, cercanos, mucho más humanos, como sucedería, por contra, en el período gótico. Ello no es óbice para que cada uno de los personajes esté perfectamente caracterizado psicológicamente a partir de su reacción ante el dolor. Como acertadamente ha observado C. de Uriarte, “en la Virgen María domina el espíritu divino sobre el sentimiento de madre [...]. En San Juan y en la Magdalena domina el sentimiento humano: el dolor, pero de diferente modo. En San Juan, de pie [...], se ve un hombre abatido, pero sereno, y en cambio, en la Magdalena, desplomada en un espasmo de dolor, se adivina la mujer más propensa a las manifestaciones exteriores del sentimiento”<sup>24</sup>.

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

<sup>22</sup> URIARTE, C. DE, *Estudio de Santa María de Guernica sus altares e imágenes*, Bilbao, 1976; pp. 16-17.

<sup>23</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pag. 518-522.

<sup>24</sup> URIARTE, C. DE: *op. cit.*, pag. 16.

lizaciones de la pintura cuatrocentista florentina, empezando por la *Crucifixión* del políptico del Carmine de Pisa (1426), de Masaccio. No se trata, desde luego, de defender una inspiración directa de Capuz en esta obra, pero sí de reconocer que tanto la *Crucifixión* de Masaccio como la de Andrea del Castagno para Santa María Novella (h. 1444) son claros ejemplos de cómo la pintura renacentista va a preferir esos mismos esquemas compositivos que ya ensayaran artífices románicos o bizantinos por una sencilla razón: ofrecen la posibilidad de una composición simétrica, equilibrada, cerrada, esencial para los postulados estéticos del Renacimiento. De hecho, como ha señalado Umberto Eco, la preocupación por la simetría se constituía en un principio tan fundamental en la estética medieval que podía conducir, incluso, a la modificación del repertorio iconográfico<sup>25</sup>. En estos primeros ensayos de reinención de la pintura clásica en el Quattrocento, los artistas no tenían el recurso fácil de los modelos de la Antigüedad que sí existían en escultura y arquitectura, por lo que sería el humanismo propio de la época el que hiciera de la figura humana el centro a partir del cual construir el espacio de la representación. Estas representaciones de la figura humana, por medio del uso de la luz, adquieren un carácter plástico que las relaciona con ejemplos escultóricos. Pero en el *Calvario* de Guernica nos encontramos no ante una pintura con carácter de escultura sino con escultura misma sobre un fondo plano. La solución es la misma: el fondo sigue siendo la luz del oro, con su significado medieval de infinito sobrenatural, pero el espacio se hace tangible, cercano, humano, por la propia disposición de los personajes que son elementos creadores del espacio mismo. Como en Masaccio y Andrea del Castagno, la Magdalena sirve para relacionar los personajes y medir la distancia entre el primer plano y el fondo. Las filiaciones parecen incluso mucho más directas con la *Crucifixión* de Andrea del Castagno, lo que resulta lógico teniendo en cuenta el carácter fuertemente plástico de su pintura. Elementos tales como los nimbos a modo de compactos discos dorados que Capuz empleara en repetidas ocasiones parecen haber sido tomados literalmente del artista florentino. En cuanto a la composición ésta es similar, aunque Capuz habría cambiado el original con consecuencias de fondo y forma. Las actitudes de San Juan y la Virgen parecen haberse intercambiado, al igual que la situación de la Magdalena. De este modo, Capuz transmite su particular visión del drama del Calvario. Dos diagonales agruparían por un lado, a la Virgen y Cristo, cara a cara, como mostrando la complicidad de quienes realmente comprenden todo el proceso de la Redención y dejando claro el papel de Corredentora que corresponde a la Madre de Dios. Al otro lado estarían los que no pasan de meros espectadores, San Juan y la Magdalena, ésta última abandonada a la incompreensión del sufrimiento [8], y el Apóstol afligido pero al tiempo meditativo como corresponde al autor del más alto

<sup>25</sup> ECO, U.: *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997. pag. 55.

Evangelio. Precisamente, esta composición puede explicar el nombre de *Soledad de la Virgen* con el que el grupo aparecía reseñado en el estudio de Dicenta<sup>26</sup>, ya la figura de la Virgen recoge la tradición del *stabat mater dolorosa*, aislada del resto de personajes, sola en su comprensión del drama del Calvario y el misterio de la Redención. El escultor, por tanto, no se habría limitado a una representación meramente narrativa del hecho histórico, sino que trasciende este aspecto para ofrecer una interpretación del momento desde su propia espiritualidad, circunstancia que se repetiría, como veremos, en el *Descendimiento* de Cartagena.

### EL DESCENDIMIENTO.

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

Formalmente, se ha señalado la filiación con el tardogótico de la pintura flamenca de los angulosos drapeados<sup>27</sup>, que aquí se revisten de modernidad al enlazar con la estética decó propia de los años veinte y treinta, aunque ya hemos visto la filiación renacentista de los nimbos o debamos señalar la proximidad a las realizaciones de un Luca della Robbia del querubín que corona la cartela del I.N.R.I. Aún reconociendo las posibles deudas del anguloso drapeado con la plástica flamenca, no es menos cierto que, por medio de esos planos cortantes [12], Capuz consigue transmitir la expresión del estado de ánimo de cada uno de los personajes, desde la tensión desesperada, desordenada y finalmente desolada de la Magdalena hasta la firmeza de San Juan. No se trata de unos paños modelados por la fidelidad naturalista sino por la voluntad de expresión, lo que daría pie a establecer filiaciones de este *Descendimiento* con las corrientes de arte expresionista, en el sentido que se aplicaba el concepto *expresionismo* en aquella época, equivalente a subjetivismo anti-natu-

<sup>26</sup> DICENTA DE VERA, F.: *op. cit.*, pag. 58.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *José Capuz: un escultor...*, *op. cit.*, p.51.



ralista, dando prioridad a la plasmación del *Durchgeistigung*, la representación de acciones cargadas de espiritualidad<sup>28</sup>. Esta concentración en lo esencial mediante la economía de medios expresivos y favoreciendo al máximo el valor expresivo de la forma, probablemente viniera condicionada por todo el pensamiento de la psicología de la forma o *Gestalttheorie*, aunque fuera de una manera inconsciente, como acertadamente ha señalado el profesor Hernández Albaladejo<sup>29</sup>. Ahora bien, teniendo en cuenta el origen y destino final del encargo, Capuz tampoco podía dejarse llevar por un decidido apartarse de la referencia naturalista en aras de conseguir una mayor expresividad a través de la forma pura. Así se alcanza el dualismo apreciable en el Descendimiento entre simplificación expresionista y referencia naturalista, entre la emoción de los paños y la serenidad clasicista de los rostros o la proporción y delicadeza clasicista de la anatomía de Cristo. Esa misma influencia medievalizante e interés por conseguir una mayor expresividad a través de cierto grado de distorsión pero sin perder la referencia naturalista ni la armonía de raigambre clasicista sería característica de escultores como Ernst Barlach, incluídos por los estudiosos tanto en las corrientes expresionistas como en su reacción de la *Nueva Objetividad* de los años veinte<sup>30</sup>.

El gusto decó ya se ha señalado también como presente en los reflejos metálicos y en los limpios discos que a modo de nimbos coronan a Cristo y San Juan, así como en el recurso a ciertos estilemas de procedencia arcaica que emparentarían la obra con todo el mundo de la Secesión vienesa<sup>31</sup>, filiaciones estas últimas especialmente evidentes en el ondulado peinado caligráfico de San Juan [13]. Las relativamente grandes superficies de oro de los nimbos consiguen que el propio grupo escultórico emane luz, al reflejarse de manera importante sobre los discos, lo que le confiere un valor añadido en su procesionar en la noche del viernes santo [15-16]. Pero, dejando a un lado aspectos puramente plásticos, desde el punto de vista iconográfico, el hecho precisamente de que Cristo y San Juan sean los dos únicos personajes que aparecen coronados refuerza esa evolución conceptual en la representación del drama que los hace aparecer como los dos verdaderos protagonistas del grupo. En efecto, el nimbo también puede simbolizar la fuerza de la personalidad; de este modo, por un lado estaría representado el acontecimiento dramático, con la humanidad sufriente en el plano inferior (Magdalena) que acoge la Redención (Cristo a través de María, la mediadora), y por otro el Evangelista preclaro, que es testigo y, posteriormente, transmisor del mensaje. No es nada nuevo el recurso del destello sobre la mente para indicar la claridad de pensamiento; baste recordar toda la iconografía tomista. El papel

<sup>28</sup> LYNTON, N.: "Expresionismo", en STANGOS, N. (coord.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1987, pag.: 29-43.

<sup>29</sup> HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *José Capuz: un escultor...* op. cit., pag. 56.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pag. 41.

<sup>31</sup> PÉREZ ROJAS, J., op. cit., pp. 277-279. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., op. cit., pp. 68-69.

protagonista, singular, del Evangelista vendría también reforzado desde un punto de vista puramente formal, al recalcar el escultor la firmeza del personaje mediante los rotundos planos verticales. El mensaje iconográfico del grupo concebido por Capuz destila, por tanto, un profundo humanismo, al ser considerado el apóstol como el representante de la humanidad en todo el drama del Calvario<sup>32</sup> y conferirle ese papel protagonista en una escena en la que prácticamente queda equiparado a Cristo.

Otro elemento singular lo constituye la cartela que contiene el INRI sobre la cruz [14]. Precisamente, las palomas que orlan la cartela vendrían a refrendar el mensaje iconográfico que hemos venido señalando hasta ahora, si seguimos la interpretación que el profesor Sánchez López aporta para el mismo elemento presente, como una constante, a los pies del Resucitado que en 1946 realizara Capuz para la Agrupación de Cofradías de Málaga, y según la cual vendría a expresar la segunda reconciliación –tras la del diluvio– entre la Divinidad y el Hombre, “*la segunda reconciliación y la era de la paz de la que Cristo es príncipe*”<sup>33</sup>. Especialmente interesante esta apreciación de Cristo como príncipe de la paz, ya que todo el conjunto de la cartela se configura plásticamente como un blasón nobiliario campando victorioso sobre el trono-patíbulo.

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

Ante tanta propuesta innovadora cabría preguntarse por la validez del grupo como escultura procesional, con lo que ello implica de necesidad de claridad de mensaje y de sometimiento a la crítica apresurada del público más amplio, público ajeno a teorías estéticas. En este sentido, el *Descendimiento* presenta una primera dificultad en ese carácter de semirretablo que refrenda su deuda con el gótico flamenco y que, evidenciaría aún más su evolución a partir del *Calvario* de Guernica. Esa relación con la retablística se manifiesta en su composición cerrada y en ofrecer un punto de vista preferentemente frontal [15-16]. A pesar de ello, una visión lateral resalta aún más el juego de paños cortantes y pone de manifiesto la importancia concedida por el autor a la materia, a la madera. Afortunadamente, el trono sobre el que procesiona favorece esa visión frontal, creando ante el compacto grupo escultórico el necesario vacío espacial, un silencio plástico que, sin duda, realza el conjunto. Por otra parte, al contar el mismo cortejo en el que se inscribe, el Santo Entierro, con otras obras de Capuz, el lenguaje plástico del *Descendimiento* no resulta tan sorprendente como podría ser

<sup>32</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: “Aproximación a la iconografía pasionaria de San Juan. En el cincuenta aniversario de la imagen de Capuz”, en *Ecos del Nazareno*, Cartagena, Cofradía Marraja, 1993. pag.: 11-12.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *op. cit.*, pag. 236-237.

### Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz

en un contexto dominado por los tradicionales estilemas barrocos. Incluso en incorporaciones posteriores al conjunto plástico de la procesión se aprecia la influencia de la obra de Capuz sobre otros escultores, de tal forma que se puede considerar la obra del valenciano para la Semana Santa de Cartagena como la referencia esencial en la renovación de toda la plástica religiosa regional, superando la agotada estela salzillesca, influencia especialmente patente en la obra de José Planes<sup>34</sup> y de Juan González Moreno, éste último incluso alumno suyo y amigo personal.

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

---

<sup>34</sup> BELDA NAVARRO, C.: "José Planes, entre la tradición y la vanguardia", en *José Planes*, catálogo de la exposición celebrada en la Cámara de Comercio, Murcia, 1994. s/pag.

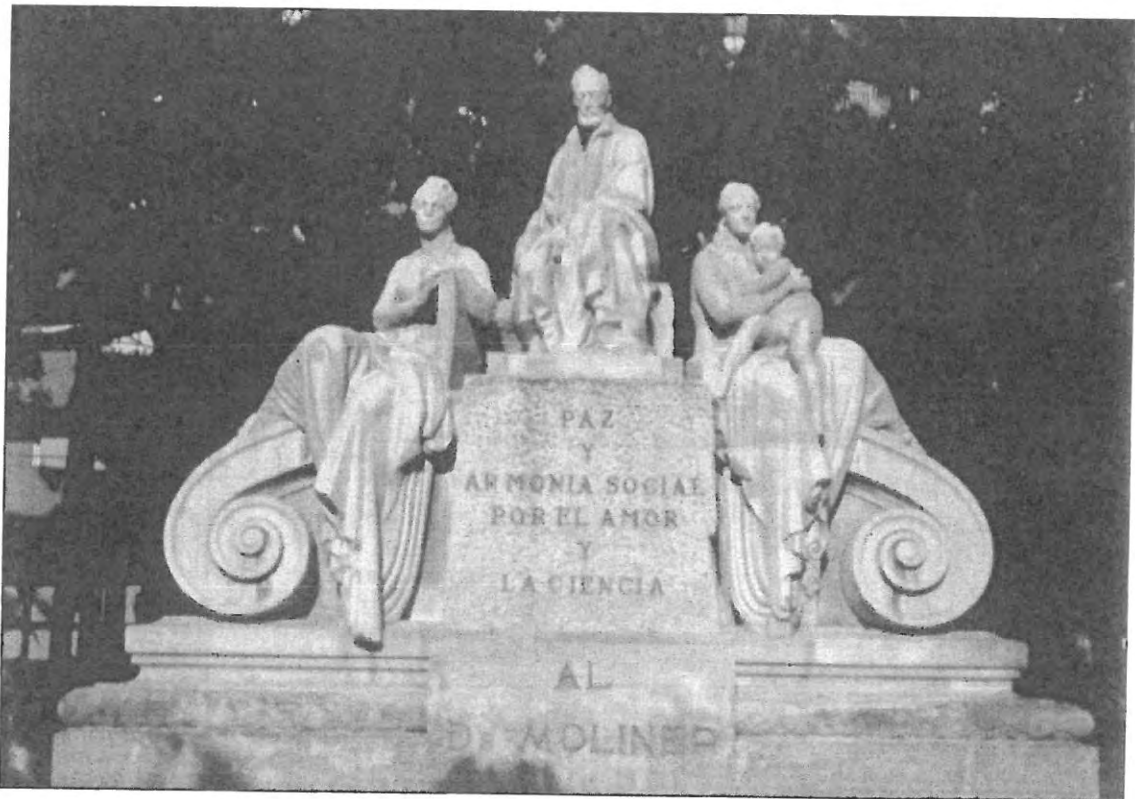
José Francisco López Martínez



1. José Capuz, por Sorolla.

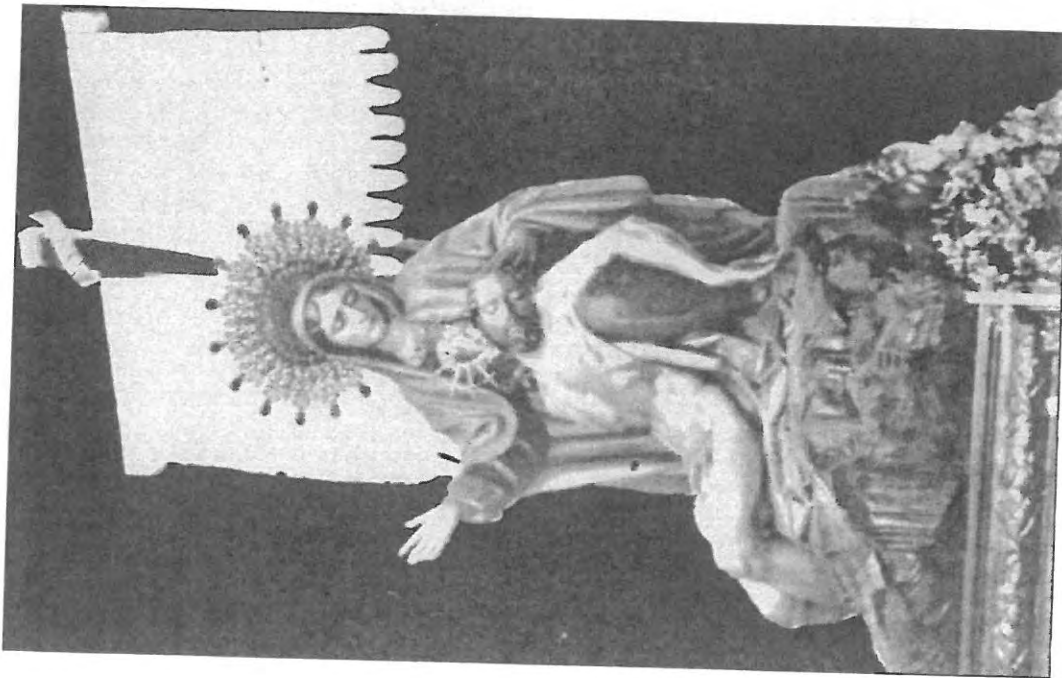


2. Capuz. Paolo y Francesca de Rímini. 1912 (mármol).



3. Capuz. Monumento al Dr. Moliner. Valencia. 1919 (piedra).





4. Capuz. La Piedad. Real e Ilustre Cofradía de N. P. Jesús Nazareno (marrajos). Cartagena. 1925 (madera policromada).



5. Capuz. Cristo yacente. Cofradía Marraja. Cartagena. 1926 (madera policromada).



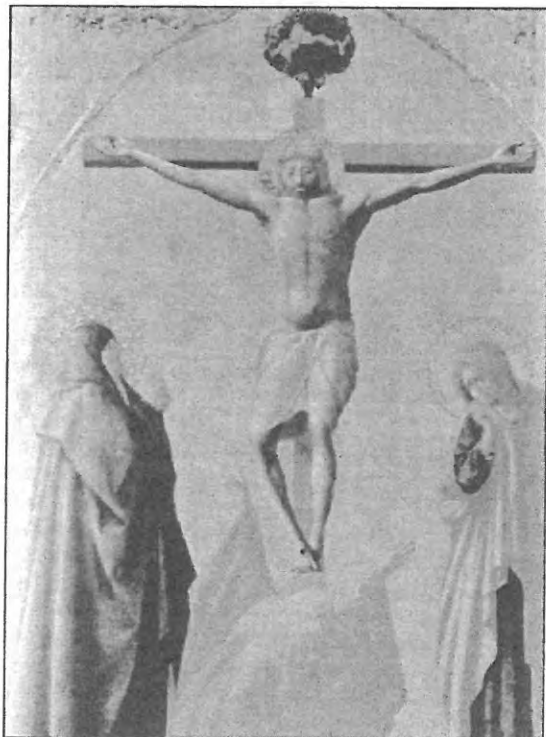
6. Capuz. Cristo yacente. Detalle del sudario.



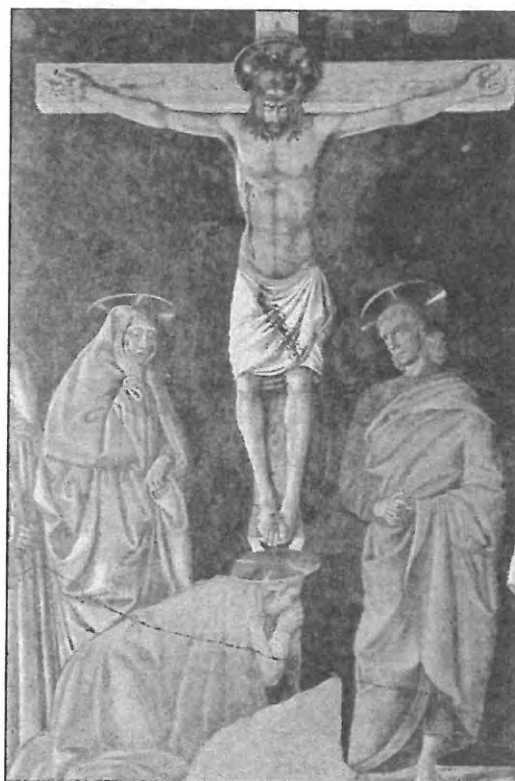
7. Capuz. Calvario. Guernica. 1927 (madera policromada).



8. Capuz. Calvario. Detalle.

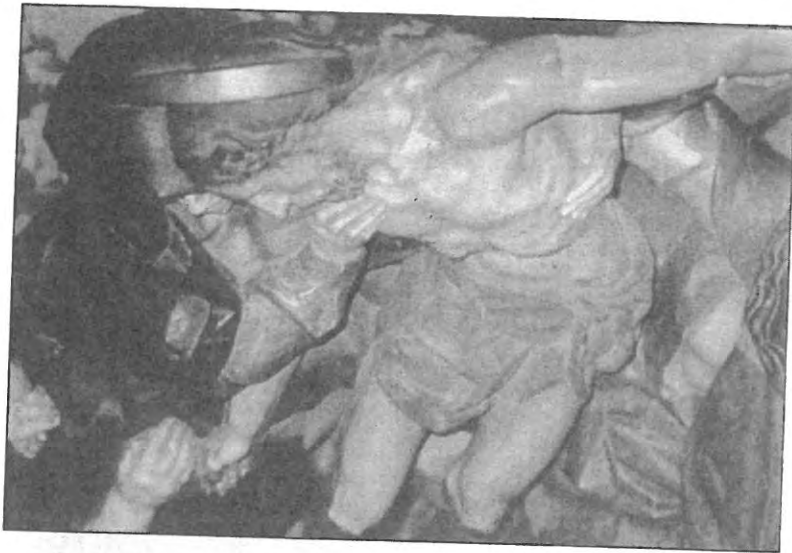


9. Masaccio. Crucifixión del políptico del Carmine de Pisa. 1426.



10. Andrea del Castagno. Crucifixión. h. 1444.

Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz



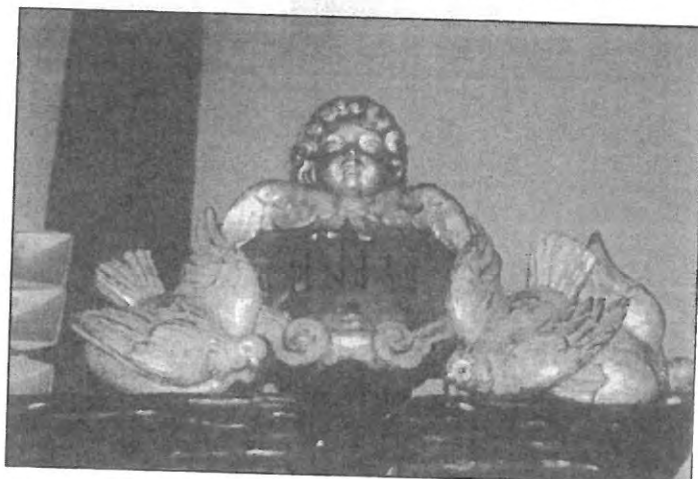
12. Capuz. Descendimiento (detalle).



11. Capuz. Descendimiento. Cofradía Marraja. Cartagena. 1930 (madera policromada).



13. Capuz. Descendimiento. Detalle de San Juan.



14. Capuz. Descendimiento. Detalle cartela del INRI.



15, 16 y 17. Capuz. El grupo del Descendimiento en su trono procesional.