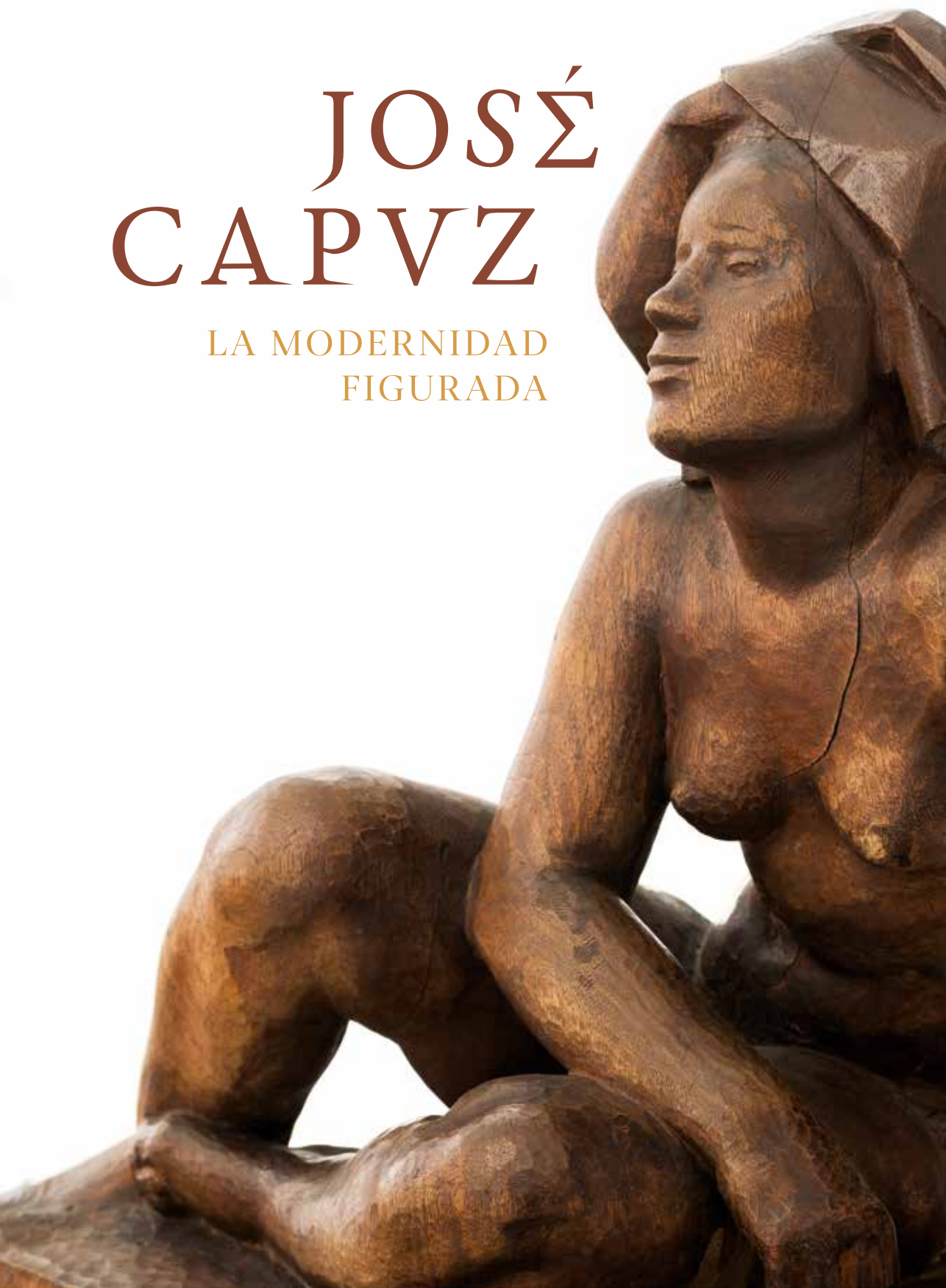


JOSÉ CAPVZ

LA MODERNIDAD
FIGURADA





JOSÉ
CAPVIZ



JOSÉ CAPVZ

LA MODERNIDAD
FIGURADA

18 de noviembre de 2022 a 26 de marzo de 2023

MURAM Cartagena





COMUNIDAD AUTÓNOMA
DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente
Fernando López Miras

Consejero de Presidencia, Turismo, Cultura, Deportes y Portavocía
Marcos Ortuño Soto

Secretario General de la Consejería
Juan Antonio Lorca Sánchez

Vicesecretario de la Consejería
Guillermo Insa Martínez

Director General de Patrimonio Cultural
Pablo Braquehais Desmots

EXPOSICIÓN

PROMUEVE Y ORGANIZA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura, Juventud, Deportes y Portavocía
Dirección General de Patrimonio Cultural
Museo Regional de Arte Moderno
José Capuz. La Modernidad figurada
18 de noviembre de 2022 a
26 de marzo de 2023

COMISARIO

José Francisco López Martínez

COORDINACIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Servicio de Museos y Exposiciones
Dirección General de Patrimonio Cultural

DISEÑO

José Luis Montero

IMPRESIÓN GRÁFICA

Fortuny Comuniqué

TRANSPORTE Y MONTAJE

Serveo Servicios
Expomed
SIT Spain
José Gómez

SEGURO

Hiscox

RESTAURACIÓN

Arturo Serra Gómez
José Manuel Pérez Soriano

PRESTADORES

Ana Capuz Camacho
David Cubillo Capuz
Elvira Prats Capuz
Gloria Capuz Camacho
Silvia López Aguirrebengoa
José Villa
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Sorolla
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Fundación Mediterráneo
Fundación Félix Granda, Talleres Arte Granda
Parroquia San Gregorio Bético, Granada
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos)
Universidad Complutense de Madrid

CATÁLOGO

EDITA

Tres Fronteras Ediciones
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura, Juventud, Deportes y Portavocía
Dirección General de Patrimonio Cultural
Museo Regional de Arte Moderno

TEXTOS

Francisco Javier Pérez Rojas
José Francisco López Martínez

COORDINACIÓN EDITORIAL

José Francisco López Martínez

FOTOGRAFÍAS

José Luis Montero
Moisés Ruiz Cantero
Manuel Maturana Cremades
José Francisco López Martínez
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Sorolla
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Archivo diario ABC

DISEÑO

José Luis Montero

IMPRESIÓN

Pictocoop

D L : MU 1096 - 2022

ISBN: 978-84-7564-823-1



Tres Fronteras
EDICIONES



16 **DESCUBRIR A JOSÉ CAPUZ**

Francisco Javier Pérez Rojas

34 **LA MODERNIDAD FIGURADA
DE JOSÉ CAPUZ**

José Francisco López Martínez

46 **El escultor José Capuz**

81 **La figuración como
vehículo conceptual**

101 **El cuerpo como arquitectura emocional
en la escultura de José Capuz**

114 **Capuz, o la validez escultórica de
la imaginería religiosa**



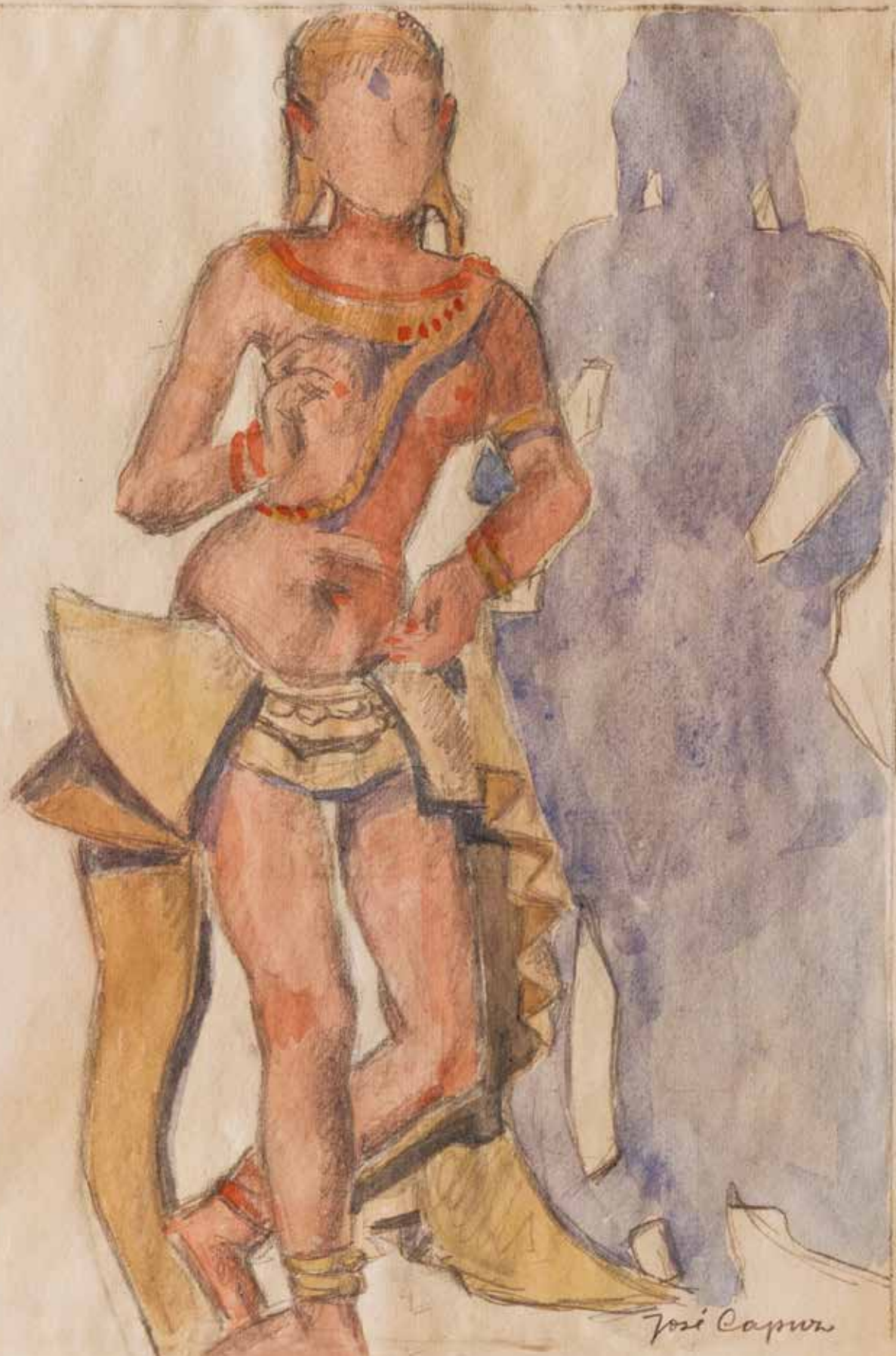
La exposición *José Capuz, la modernidad figurada* se ofrece como una gran oportunidad para recuperar la figura de un artista de especial relevancia en la renovación del arte español del siglo XX y que ejerció una singular influencia en el desarrollo de la creación artística regional.

En la programación expositiva de los Museos de la Región de Murcia acogimos con gran interés la iniciativa - que partió de los propios técnicos de la Dirección General de Patrimonio Cultural- de organizar esta muestra que persigue recuperar, en toda su dimensión, la obra del escultor Capuz, superando la visión limitada o sesgada a la que injustificadamente la ha ido reduciendo el paso de los años.

Es también una oportunidad para valorar el papel de la región y, especialmente, de la ciudad de Cartagena como centro impulsor de algunas de las iniciativas que contribuyeron a la difusión de las tendencias artísticas renovadoras de las artes plásticas en la primera mitad del siglo XX. Y es que, junto con Madrid, su lugar de residencia y trabajo, y Valencia, su ciudad natal, Cartagena se puede considerar uno de los principales centros de la actividad creadora de José Capuz, y el núcleo más relevante, sin ninguna duda, en cuanto a su producción de escultura de carácter sacro. Precisamente, superar esa reducción de la obra de Capuz a su vertiente religiosa, más cercana, ofreciendo un panorama completo de su producción de escultura monumental, su actividad retratística, su participación en la arquitectura, su dominio y reivindicación de técnicas y materiales diversos, su faceta de dibujante y su dimensión internacional, ha sido otro de los objetivos perseguidos y, creemos, logrados por esta muestra, gracias a la colaboración de importantes instituciones museísticas y culturales que han prestado sus obras, así como colecciones particulares, entre las que debemos destacar, muy especialmente, la plena disposición de la familia Capuz, que mantiene con Cartagena la entrañable relación que inició su ilustre antepasado y que, tenemos el convencimiento, continuará acrecentándose en el objetivo compartido de difundir y valorar el arte de José Capuz.

Marcos Ortuño Soto

Consejero de Presidencia, Turismo,
Cultura, Juventud, Deportes y Portavocía



Josi Capron



DESCUBRIR A JOSÉ CAPUZ

Francisco Javier Pérez Rojas
Universitat de València



El escultor José Capuz no es un artista olvidado, ni ausente en los estudios de escultura española de su época, pero la historiografía del arte español no le ha hecho quizás toda la justicia que merece a pesar de la entidad y calidad de su creación, ya que se trata de una figura clave en el proceso de renovación de la escultura de su tiempo. En los últimos años José Capuz ha sido objeto de interés para los investigadores del período y recientemente se le han dedicado dos exposiciones monográficas, una en Valencia y esta de Cartagena, con un riguroso texto en el catálogo de José Francisco López que es un anticipo de la tesis doctoral que este historiador del arte realiza sobre la obra de José Capuz. El catálogo de esta exposición y el texto del comisario nos permiten realizar un recorrido bastante completo de la evolución del artista, de sus aportaciones más relevantes y también de sus dudas y contradicciones.

José Capuz fue sin duda uno de los escultores más completos de su generación, con una amplia producción de retratos, monumentos conmemorativos, imaginería religiosa y escultura decorativa, además de ser un magnífico dibujante e ilustrador. Aunque en Valencia, su ciudad natal, realizó importantes monumentos y tiene una calle con su nombre, no goza de la popularidad de otros artistas locales, y su nombre ha estado un tanto estigmatizado por los encargos de posguerra. También en Madrid intervino en obras de gran empeño monumental, pero donde en realidad el artista goza de una mayor popularidad es en Cartagena, como consecuencia de los encargos de imágenes para las procesiones de Semana Santa que llevó a cabo para la Cofradía de los Marrajos. No en vano los pasos de Capuz recorren todos los años las calles de la ciudad despertando el fervor y la admiración de quienes los contemplan.

El aprecio y descubrimiento personal de la obra del escultor de José Capuz está especialmente asociado a mi vinculación con las ciudades de Valencia y Cartagena: la ciudad que lo vio nacer y la que le encargó alguna de sus obras más especiales. No he olvidado a José Capuz en varios de los libros y catálogos que he realizado sobre el arte del período, pero no he podido escribir sobre él cuanto hubiera deseado por las limitaciones que imponen las publicaciones centradas en trazar panorámicas de carácter más general. Hará ya unas dos décadas propuse una exposición sobre José Capuz en el Edificio del Reloj de la Autoridad Portuaria de Valencia, que no sé bien por qué motivos no llegó a realizarse, quizás no era el momento. Es por ello que escribo complacido esta presentación que el comisario de la muestra ha tenido la deferencia de pedirme, y me es muy grato que sea en Cartagena, ya que mi trayectoria como investigador del arte español de finales del XIX y principios del XX, se puede decir arranca con mis trabajos sobre esta ciudad mediterránea. Mi interés y admiración por la obra de Capuz se despertó cuando contemplé por primera vez en la Alameda de Valencia el monumento al Doctor Moliner, y se reafirmó en Cartagena cuando descubrí el grupo del *Descendimiento* de la cofradía marraja, que es una de las piezas más admirables de la escultura religiosa de su tiempo con escasos paralelos. La obra de Capuz se me presentaba como un ejemplo muy ilustrativo del estilo Art Deco que había comenzado a descubrir y estudiar por aquellos años.

EL MONUMENTO AL DOCTOR MOLINER

Cuando establecí mi residencia en Valencia a finales de los años setenta, e iba visitando los monumentos y creaciones singulares que jalonan esta hermosa ciudad, me entusiasmó descubrir el Monumento al Doctor Moliner en la Alameda, casi oculto entre la frondosa vegetación que lo rodea. La imagen serena y grandiosa de sus masas tenía pocos paralelos con los restantes monumentos públicos de la ciudad, sin menosprecio de otros tan especiales como el de Mariano Benlliure para el Marqués de Campo. El monumento al doctor Moliner está

José Capuz
Monumento al Doctor Moliner
1920. Valencia



menos céntrico, es menos popular al estar algo más escondido por la vegetación, pero la relación que el espectador puede establecer con él es más íntima, directa y sorprendente. La exuberante vegetación que lo rodea ha convertido el espacio del monumento en un lugar casi secreto. Esperemos que uno se produzca uno de esos tan frecuentes impulsos arborícolas, que con tanta frecuencia nos sorprende los organismos municipales de toda España, y que todo lo más se limiten a mantener el equilibrio de la piedra y el vegetal. No cabe duda que es uno de los conjuntos escultóricos más monumentales de la ciudad, el más importante de su época, en el cual se puso un gran empeño y mimo. El grupo del Doctor Moliner tiene en el centro la figura del homenajeado y en los laterales las alegorías del amor y la ciencia sentadas sobre dos grandes volutas, una con un gran libro y la otra con un niño en brazos. Con mucho sentido se ha señalado una inspiración miguelangelesca, recordándose las figuras de las tumbas de los sepulcros Medici, pero frente a la tensión e inestabilidad manierista de Miguel Ángel, Capuz impone un mayor sentido de orden, estabilidad y aplomo, aunque las figuras alegóricas estén sobre la superficie curva de las volutas o fragmentos de frontón partido. Las figuras de Miguel Ángel están recostadas con las piernas cruzadas, las de Capuz están sentadas con el cuerpo erguido, una pierna doblada y la otra suspendida en el vacío, cubierta por la túnica que cae dibujando unos pliegues rítmicos que concuerdan con la forma helicoidal de la voluta. La figura sedente del Doctor Moliner, el médico entregado a curar a las gentes más desfavorecidas, tiene un tratamiento más realista, es un retrato de vejez del hombre generoso y abnegado, pero la toga que envuelve su cuerpo le otorga un aire de mayor solemnidad e intemporalidad. Es un monumento muy arquitectónico, de hecho, recuerda composiciones que rematan edificios clásicos. En este sentido me parece oportuno recordar como ejemplo y modelo que pudo estimular la mirada del artista, el coronamiento del edificio de la Aduana de Valencia (1756), una de las creaciones civiles del XVIII más importantes de Valencia, proyectado por el arquitecto Felipe Rubio. El eje principal de este edificio está coronado por la estatua de Carlos III, flanqueada por la Justicia y la Prudencia, obras del escultor Ignacio Vergara. Es una composi-

ción de tres figuras con la imagen del monarca como eje central destacada y las figuras alegóricas sobre los laterales del frontón curvo partido. Este ejemplo viene a incidir en cómo el monumento de Capuz se inserta en una tradición compositiva a la que él busca infundir nuevo aliento y aire de modernidad. Capuz fue el vencedor en 1916 del concurso que se había convocó en 1915 para la realización del monumento, que fue sufragado en gran parte por donativos de particulares. El crítico y profesor Rafael Doménech dedicó en 1918 elogiosos comentarios al monumento del Doctor Moliner:

“La obra de Capuz está concebida en grande y para el aire libre, con los caracteres de sencillez de síntesis expresiva y de masas plásticas enérgicas, propias de todo monumento, en oposición a lo anecdótico que convierte esa clase de obras de arte en aleluyas del personaje o hecho estatuado.

*El monumento al doctor Moliner está compuesto admirablemente, con un ritmo tan sencillo como severo y bien ponderado. Tiene alma clásica, perpetuada en un cuerpo artístico moderno.”*¹

Doménech pondera la síntesis de la obra de Capuz en oposición al anecdotismo, prolijidad y exceso que todavía dominaban en una parte de la escultura de espíritu más decimonónico que hasta tiempo reciente había primado. Un descriptivismo del que habían abusado algunos grandes escultores como Mariano Benlliure. El ritmo clásico y la depuración formal se va abriendo camino en la obra de Capuz, que concibe una escultura más compacta y serena ajena a la tensión y agitación de la escultura de raigambre decimonónica. La quietud a la que avanza su obra no significa ausencia de vida y emoción, sino todo lo contrario, es manifestación de un sentimiento auténtico, contenido y profundo, ya que sus creaciones están dotadas de intensa vida interior, como más adelante se verá en algunas de sus figuras o grupos procesionales.

¹ Rafael Doménech, “El monumento al doctor Moliner, *Diario de Valencia*, 17 de septiembre de 1918, citado en Pérez Rojas 2016.



LA COMPLEMENTARIEDAD DE LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA

Un aspecto muy interesante a subrayar de la obra de Capuz es el diálogo que establece con la arquitectura, incluso se puede decir que sus creaciones escultóricas son de concepción arquitectónica. La integración de la escultura en la moderna arquitectura se intensifica en los años veinte y Capuz ofrece una serie de ejemplos muy emblemáticos al respecto. El ritmo y complementariedad que sus esculturas tienen en importantes edificios Art Déco de Madrid lo evidencian. En la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, el certamen



que populariza, difunde el estilo Art Deco y le da nombre, se observa la decisiva presencia, colaboración y diálogo entre la escultura y la arquitectura. La escultura deja de ser una mera decoración añadida para pasar a convertirse en un elemento más de composición arquitectónica sometida a un orden y ritmo. La colaboración entre arquitectos y escultores fue muy estrecha en las concreciones de los diversos pabellones y también en los diseños de jardinería. Ya hacía varios años que el palacio Stoclet de Josef Hofmann en Bruselas había definido con precisión un nuevo modelo arquitectónico, que ahora se popularizaba a través de la vía francesa. Una de las edificaciones más ambiciosas del retorno al clasicismo en España fue el nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, proyectado por el arquitecto Antonio Palacios en 1918. Un edificio que hace bastantes años

también reivindicó como una obra destacada de las primeras manifestaciones del Art Deco en España. Un simbólico palacio del arte en cuya fachada la escultura complementa la búsqueda de armonías clásicas. El Círculo de Bellas Artes es de un clasicismo monumentalista, como lo es toda la arquitectura de Palacios. Más próximo al espíritu de Hoffmann estaba en realidad Teodoro Anasagasti, el arquitecto vasco que había coincidido en Roma con Capuz.

Entre los pensionados en Roma de arquitectura y escultura en esos años se desarrolla una orientación clásica que se muestra tan atenta al mundo artístico centroeuropeo como al renacentista italiano. El clasicismo de los pensionados de entorno a 1910 tiene todavía un componente simbolista que pervive en los proyectos de Teodoro Anasagasti. Sus acuarelas del *Cementerio Ideal* fueron premiadas en la Exposición Internacional de Roma de 1911 y en la Exposición Nacional de 1910 consiguieron una primera medalla, siendo un trabajo muy apreciado por la crítica y público. Sus dibujos son herederos del simbolismo de Boëcklin y de la poesía de las arquitecturas solitarias de alta montaña de Billing y Hoppe. La fusión de arquitectura y escultura trae un nuevo concepto de monumento que influye en numerosos proyectos en los que se impone una sensación de silencio y soledad. Clasicismo de raigambre simbolista que se percibe también en los proyectos de Victorio Macho para un monumento a Beethoven y aún hay que recordar entre estos ejercicios de búsqueda de unas raíces clásicas la propuesta de Antonio Flórez Urdapilleta para un *Proyecto de restauración del teatro antiguo de Taormina*, que obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1908.

Entre los escultores pensionados en Roma las formas miguelangelescas dan fuerza y emoción a esculturas de tema literario con sensuales figuras unidas al bloque pétreo, cuales son *El salto de Leucade* de Moisés de Huerta, o el *Paolo y Francesca de Rímini* de José Capuz, que deja ver también su profunda admiración por la obra de Rodin. Ambas obras continuadoras de la línea de Clará, obtuvieron medallas de primera clase en 1912. También pasa por Italia Julio Antonio, pero su



atención se dirige a Donatello y Verrochio, pero también a la tradición imaginera española. Julio Antonio une realismo y clasicismo, el carácter mediterráneo y el castellano, la gracia y euritmia mediterránea y el apasionamiento y espiritualidad castellana. El diálogo entre la arquitectura y la pintura alcanzaba en los proyectos de esta generación cotas hasta entonces inéditas.

La estancia en Roma le había dado a Capuz un bagaje cosmopolita. Con su grupo de Francesco y Paola cierra una fase escultórica y se aleja de la órbita de Rodin y en parte de Miguel Ángel. La arquitectura de Hoffmann y su nuevo concepto de un clasicismo moderno, presente en el pabellón de Austria del certamen ro-

mano de 1911 y la obra del croata Ivan Mestrovic, amplian su horizonte estético. Ya recordé a este respecto en mi trabajo sobre el Art Deco, como ejemplo de admiración hacia Mestrovic, el caso del escultor Jesús María Perdigón, quien en 1918 dirigió una carta desde la prensa a Mariano Benlliure, a la sazón Director General de Bellas Artes, solicitando que se organizara en España una exposición de Mestrovic.

Con todo este bagaje, Capuz entra a formar parte del equipo de escultores que habían de intervenir en el mas importante edificio de Madrid de ese momento: el Círculo de Bellas Artes de Antonio Palacios Ramillo, que es una construcción en realidad ajena a la ligereza y transparencia de Hoffmann. El Círculo de Bellas Artes es un templo del arte que busca hermanar a las bellas artes. Un edificio, en suma, en el que lo moderno busca el entronque con los arcanos del mundo clásico. El programa decorativo y la elección del estilo son claros indicadores de esta intención. Los temas escultóricos propuestos para la fachada principal eran la armonía de las Bellas Artes y el Parnaso, en los pilonos Pegasos que simbolizasen el genio y el ideal, y como coronamiento la gran figura de Palas Atenea como emblema del monumento. Los escultores elegidos para llevar a cabo este programa fueron Juan Cristóbal, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, José Ortells y Ángel García Díaz, Artistas todos que se mueven en una línea clásica plenamente acorde con el espíritu del edificio. La única obra que se colocó inmediatamente después de la construcción fue la alegoría de La Música de Juan Cristóbal en la planta principal. Problemas económicos impidieron que se llevaran a la piedra el conjunto de los grupos y no fue hasta los años sesenta cuando se completó el programa. De José Capuz eran los relieves de los intercolumnios con alegorías de las artes; Ángel García hizo los bocetos para los pegasos del pilono que no se realizaron; Adsuara debía realizar la talla para uno de los pilares de la puerta principal con un grupo de tres figuras femeninas desnudas; y Ortells diversas alegorías para las repisas del entresuelo. Los relieves de Capuz se colocaron cuando éste ya había fallecido y fueron realizados por Adsuara siguiendo el proyecto de aquél. Sobre la terraza se debía de alzar la figura de Palas Atenea para la que José Capuz

realizó un estudio en yeso, que ahora se reproduce. Aunque la obra se encargaría finalmente a Vassallo, discípulo de Capuz, que siguió de manera aproximada la idea inicial de Capuz. Aunque en realidad fue Antonio Palacios quien en sus dibujos iniciales del Círculo de Bellas Artes dio las pautas a los escultores. En el proyecto del edificio, Antonio Palacios escribió sobre la estatua de Atenea que: “*parece surgir, como en la Acrópolis, áurea y triunfadora en lo sumo de la obra para darle definitivo significado*”. El programa escultórico del edificio es suficientemente elocuente de la importancia de la escultura para otorgarle el pleno sentido simbólico de gran templo de espíritu clásico.

Si que pudo realizar José Capuz otra integración arquitectónica de su escultura, junto con Juan Bautista Aduara, en el antiguo edificio del Banco de Vizcaya en la calle Alcalá de Madrid, proyectado en 1930 por Manuel Ignacio Galíndez. Capuz realiza unas compactas agrupaciones de esculturas de medio bulto que representan alegorías del trabajo y la riqueza, en las cuales avanza en el proceso de geometrización y hieratismo del que ya había hecho gala en el *Descendimiento* de Cartagena.

EL DESCENDIMIENTO DE CARTAGENA

Decía al inicio que me he servido de Capuz para ejemplificar algunos capítulos o apartados de la creación Art Deco en España.

Aunque a finales de los setenta ya existía una bibliografía importante internacional sobre el Art Déco, dicho estilo era inexistente para la historiografía española. Ninguna de las historias del arte español del siglo XX lo tenían en cuenta. En España apenas dos o tres autores lo nombraban. Aunque a principios de los ochenta yo estaba entonces plenamente inmerso en la realización de mi tesis doctoral sobre Cartagena, fue este el trabajo donde pude volcar algunas de mis primeras apreciaciones del Art Déco como estilo representativo del mundo de los años veinte y treinta. No solo había edificaciones en la ciudad en la más pura

José Capuz
Descendimiento
Madera tallada, policromada y dorada
1930
Cofradía de los Marrajos, Cartagena

Jean Dupas
Les Perruches
Óleo sobre lienzo
1925
Colección particular



línea del estilo emanado de la Exposición de París de 1925, como la casa Portela de Lorenzo Ros, sino que la sensibilidad y estética del Deco se manifestaba en otro tipo de expresiones artísticas que por aquella época no se asociaban a dicho estilo. Así, cuando contemplé las imágenes del *Descendimiento* de los marrajos vi una creación de primera línea que sólo era encuadrable en el marco de aquel estilo internacional. Lo cual me llevó a dedicar unas líneas al *Descendimiento* de Capuz en mi trabajo sobre la arquitectura y el urbanismo de Cartagena donde apuntaba ciertos paralelismos con la obra de Jean Dupas que luego retomé. Hoy sabemos bien que el Art Deco no era simplemente un estilo minoritario y elitista, ajeno al mundo de las vanguardias, como indicaban algunos manuales. Ciertamente tuvo una fase elitista y experimental, pero avanzados los años veinte fue un estilo popular que representaba el espíritu de la modernidad de la época. Un estilo que no se puede adscribir a una ideología concreta y que hizo de transmisor del mundo de las primeras vanguardias, democratizando la visión o concepción elitista de las mismas. En los años treinta se hablaba de estilo cubista para referirse al Art Deco, pues ciertamente vulgarizó algunos repertorios cubistas que fueron codificados por diseñadores de la época. Hoy se sabe bien que el arte religioso no quedó al margen de las inquietudes modernizadoras y en la exposición de París de 1925

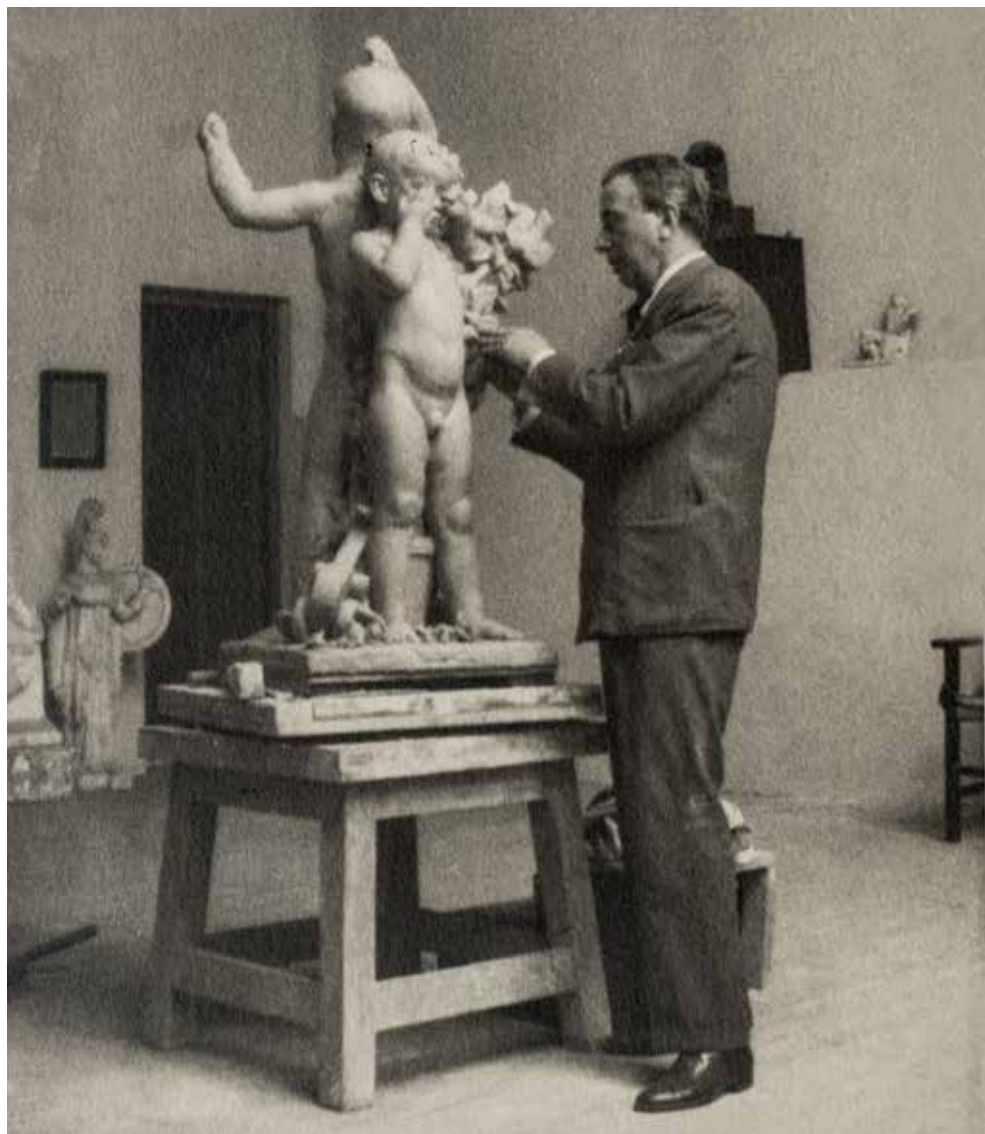
hubo secciones donde se abordaban propuestas renovadoras en el diseño de los edificios religiosos en elementos como las vidrieras o el mobiliario, sin dejar al margen la imaginería. José Capuz estaba al tanto de todo ello y cuando la cofradía marraja le encarga el paso del *Descendimiento*, no se apartó de la línea estética en la que se encontraba inmerso, ni retornó de manera mimética al arte del pasado, sino que planteó una pieza plenamente inserta en las coordenadas de la renovación artística que representa su obra. Capuz no da un paso atrás, sino todo lo contrario, avanza en la modernidad Art Deco, distanciándose en todo caso del clasicismo de otras creaciones, buscando una mayor expresividad y dramatismo.

Me voy a tomar la libertad de reproducir lo que escribí sobre el paso religioso de José Capuz en mi libro sobre el *Art Deco en España* en 1990 partiendo de lo escrito en la publicación sobre Cartagena:

José Capuz (1884-1964) es una de las personalidades más destacadas en la escultura española de las primeras décadas del XX. Este escultor valenciano, formado en las escuelas de San Carlos y San Fernando y pensionado en Roma entre 1907 y 1911, y muy impresionado por la obra de Méstrovic, realiza una obra en la que el espíritu clásico da paso a una escultura maciza de fuerza y vigor, que tiende hacia una exaltación de volúmenes puros. Como sucede con el magistral *Monumento a Justino Florez de José Capuz* en Jaén.

Pero este espíritu moderno de raigambre Art Deco del monumento de Jaén, vibra también en otro tipo de creaciones a las que, por su carácter de encargo tradicional, no se les ha prestado la atención requerida. Capuz realizó diversas figuras de imaginería. Ya se sabe que la imaginería religiosa de principios del XX se caracteriza por un convencionalismo que no admite fuertes innovaciones, en contraste con la vitalidad y expresividad de la escultura religiosa de siglos anteriores. Sin embargo, Capuz dotó a algo tan tradicional y castizo como las imágenes de Semana Santa de un aliento nuevo. Para la cofradía de los Marrajos de Cartagena talló en madera el grupo de El *Descendimiento*, que

José Capuz modelando una de las esculturas para los grupos escolares de Antonio Flórez, h. 1932



es una obra aún poco valorada escasamente conocida fuera de su ámbito local. Sin embargo, cuando el grupo fue finalizado en 1930 y expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid tuvo una muy favorable acogida, al igual que sucedió en Cartagena, donde agradó desde un primer momento a pesar de sus rasgos de modernidad. El efecto dramático del grupo queda manifiesto en la figura de Cristo y en el patetismo del rostro de la Virgen.

Este tipo de encargo debieron de poner al escultor en contacto con la escultura española del renacimiento y el barroco, Berruguete o Juan de Juni. Pero cuando miramos pormenorizadamente la composición cerrada del *Descendimiento* encontramos el espíritu clásico-moderno que es Capuz. El autor del monumento a Justino Florez se intuye en este grupo religioso, donde los brazos de la Magdalena postrada en el suelo reflejan la síntesis y volumetría de las creaciones neocubistas de la época que dan a las figuras una cierta rigidez metálica, de robot, como se aprecia en los cuadros de Jean Dupas. Las pinturas del pintor bordelés, pienso en el famoso lienzo *Los periquitos* (1925), representan una opción más sofisticada y manierista, pero son un válido referente para confrontar esta obra de Capuz con conocidas creaciones internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaide Delgado, José Luis / Pérez Rojas, Francisco Javier, *Del modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Universidad de Valencia-Caligrafía Nacional. Madrid 1991.

De las Heras, Helena., “José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico”, en el Catálogo de la exposición *José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2021.

Dicenta de Vera, *El escultor José Capuz Mamano*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957.

García Castellón, Manuel / Pérez Rojas, Francisco Javier, *El Siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid, 1994.

López Martínez, José Francisco, “Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz: El ‘Calvario’ de Guernica

como antecedente del ‘Descendimiento’ de Cartagena”, *Boletín de Arte* nº 18, Universidad de Málaga, 1997, pp. 379-398.

Marín Medina, J., *La escultura española contemporánea (1880-1978)*, Madrid, 1978.

Pérez Rojas, Francisco Javier (director) *Del ocaso de los grandes maestros a la Juventud Artística Valenciana (1912-1927)*. Valencia, 2016.

Pérez Rojas, Francisco Javier, “Antonio Palacios y Joaquín Otamendi”, catálogo de la exposición *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Museo Municipal, Madrid, 1987 (pp. 93-175).

Pérez Rojas, Francisco Javier, *Art Déco en España*. Madrid, 1990.

Pérez Rojas, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936*. Transformación urbana y arquitectura. Murcia, 1986.

Pérez Rojas, Francisco Javier, *Tipos y paisajes*. Valencia 1998.





LA MODERNIDAD FIGURADA DE JOSÉ CAPUZ

José Francisco López Martínez



José Capuz (Valencia, 1884 – Madrid, 1964) fue una de las figuras más relevantes y determinantes en la renovación de la plástica figurativa española de la primera mitad del siglo XX. Su obra se inscribe entre la de aquellos escultores que incorporaron a la escultura el lenguaje del arte moderno, sin rechazar por ello la herencia de la estatuaria clásica y todo el bagaje de la historia del arte, ofreciendo una nueva visión del objeto ancestral de la representación escultórica, la figura humana, convertida en vehículo de expresión de las inquietudes estéticas de la modernidad.

Se trata de la otra modernidad, la modernidad figurada, que, en paralelo a la sucesión de experiencias informalistas de las vanguardias, supera los academicismos decimonónicos en una nueva figuración esencializada, capaz de servir como vehículo conceptual y expresivo.

Una visión reduccionista ha otorgado, en algún momento, el papel exclusivo del discurso del arte a la sucesión de vanguardias, acaso los movimientos que mayor resonancia podían alcanzar entre los observadores estrictamente contemporáneos. En no pocas ocasiones, ha hecho falta un poco de distancia para llegar a alcanzar una visión más completa de la evolución del arte del siglo XX, descubriendo las carencias del discurso único para dar paso, no ya a la valoración de diferentes discursos en el arte contemporáneo, sino a un panorama de inevitables hibridaciones, caracterizadoras de un tiempo en constante evolución.



Diana
Bronce
34 x 21 x 13 cm
1934
Colección Capuz

Por otra parte, la percepción de lo cercano suele suponer dificultad añadida para la valoración de una obra como integrante de un discurso general, escapando con dificultades a injustificados reduccionismos localistas que acaban por condenar al olvido entrañable de la caja de fotos familiares aportaciones que nacieron con vocación de general elocuencia.

En este contexto, resulta, por tanto, pertinente una exposición capaz de ampliar, o revelar desde el olvido o el desconocimiento, el ideal artístico de un escultor que hizo de la tradición clásica bandera de modernidad, esencializando el objeto plástico para dotarlo de nuevos valores conceptuales, sutilmente expresados a través de la depuración formal y la valoración matérica del soporte como un elemento básico de la creación escultórica.

A pesar de la enorme consideración y respeto que suscitaba la obra de Capuz en la primera mitad del siglo XX, y pese a haber constituido un referente fundamental para varias generaciones de artistas, su nombre y su obra han ido cayendo, progresivamente, en un injusto olvido. Tan sólo en aquellos lugares para los que realizó algunas piezas de carácter religioso se ha conservado viva la memoria del artista, propiciado por los fuertes vínculos emocionales que se establecen entre la tradición, el sentir popular y la imaginería procesional. Entre esas ciudades, destaca Cartagena, para la que Capuz realizó el conjunto más importante de obras de imaginería procesional, tanto por su número como por su relevancia artística, convirtiéndose su obra cartagenera en acicate y modelo para la gran renovación de la escultura regional abordada por artistas como José Planes o Juan González Moreno. Pero esta consideración hacia la obra y la figura de Capuz, derivada de la cercanía con su obra imaginera, no deja de ser una visión muy parcial, insuficiente para poder apreciar en toda su dimensión el interés de la producción total del artista.

Por otra parte, los avatares sociales y políticos del siglo XX - de los que la obra de Capuz participó en diferentes circunstancias de una manera cerca-

El Trabajo

Bronce, 1909

40 x 40 x 25 cm

Museo de Bellas Artes de Murcia

Este bronce, de fundición póstuma, es testimonio de las inquietudes sociales de Capuz, en línea iconográfica con su escultura *Forjador*, que le valió la pensión de Roma, pero con un lenguaje muy diferente, donde deja de lado los requerimientos de precisión anatómica, propios de la prueba académica, en aras de un expresionismo social de volúmenes modernistas e influencias rodinianas. Realmente, cabría apuntar, más que a Rodin, a la obra gráfica y pictórica de Eugène Carrière, y su figuración envuelta en brumosas ensoñaciones de carga simbolista. De hecho, una litografía de Carrière, -existente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña- cartel del Pabellón de la Industria de la Exposición Universal de París 1900, muestra a un fundidor vertiendo la colada incandescente en un balde, en una imagen en la que la acción y el personaje se funden en una sola escena, de manera similar a como los volúmenes escultóricos del trabajador se funden con el propio material del soporte en el bronce de Capuz.





Mujer peinándose
Bronce
40 x 27 x 24 cm
h. 1934
Colección Capuz

na-, además de abrir interesantes consideraciones sobre el papel político de la obra de arte, han acabado por ofrecer una visión injustamente sesgada de la figura del artista y sus posicionamientos, que sólo la difusión de su compleja trayectoria vital y artística puede devolver en su más completa comprensión.

Con esta finalidad, la exposición se ha planteado como una muestra de la amplia producción de José Capuz, que abordó la práctica totalidad de técnicas y géneros escultóricos, desde la escultura urbana al pequeño formato, el retrato, la imaginería religiosa o la escultura ligada a la arquitectura. Lejos de perseguir una presentación exhaustiva de la obra del artista, se ha procurado tanto mostrar como sugerir, mediante una selección de piezas que puedan funcionar a modo de resorte para la comprensión de las diferentes facetas de la actividad creadora de Capuz. Se disponen así distintos ámbitos espaciales correspondientes con los diferentes campos de actuación del artista y sus principales temas iconográficos, combinando siempre el desarrollo de los diferentes asuntos con la evolución cronológica de su carrera. Este planteamiento ha permitido la combinación de una visión diacrónica a lo largo de su evolución creadora en diferentes vertientes y referencias constantes, junto con visiones sincrónicas de etapas determinantes en la producción del artista. De esta manera, el discurso expositivo se ha desarrollado en cuatro ámbitos, que presentan, de manera sintetizada, las diferentes etapas de su trayectoria creadora:

La formación del lenguaje escultórico propio de Capuz, con sus influencias y los esforzados primeros años de actividad profesional - destacando su relación con Joaquín Sorolla - conforma el primero de estos ámbitos.

Hay, ciertamente, una atmósfera sutil, asequible a los espíritus selectos, en esta exposición que emana del refinamiento supremo de las obras; pero también ellas mismas —aunque no se acierte a percibir ese hechizo intelectual que indudablemente poseen, aunque no revelen en seguida toda la delicadeza espiritual de que están ungidas— ostentan el otro atractivo de la línea rítmica, la gracia ondulante o severa de la actitud, el influjo fuerte de ser vivo o de imagen divina. Porque la escultura de José Capuz se compone de los dos principios fundamentales del arte de todas las épocas: la verdad y el ideal, ensamblados por una seguridad de «oficio» que no se olvida y un buen gusto estético de artista que no se prostituye.

El escultor José Capuz

José Francés

La Esfera

16 de noviembre de 1924

El cuerpo como arquitectura plástica y emocional revela el interés constante del escultor por el desnudo, y la figuración en general, como vehículo expresivo y conceptual.

La novedad en el clásico, el recurso al modelo de la Antigüedad como paradójico medio de la modernidad y sus derivaciones mediterraneístas y art déco.

De lo espiritual en el arte se ocupa el último de los ámbitos, en el que se aborda la obra de carácter religioso, inseparable de las inquietudes estéticas del conjunto de la producción escultórica de Capuz. La importante producción imaginera de Capuz para Cartagena ha aconsejado la extensión de la exposición más allá de las salas del museo, invitando a la visita de sus obras ubicadas, principalmente, en la Capilla de los Marrajos, permitiendo, de esta manera, contemplar estas esculturas en su contexto devocional.

Las piezas que han permitido desarrollar el discurso expositivo son tanto esculturas en mármol, como bronce, madera o terracota, en bulto redondo y en relieve, algunas de ellas expuestas por primera vez desde su realización hace más de cien años. La exposición muestra también la importante faceta de dibujante de Capuz, con obras que son tanto estudios preparatorios como realizaciones finalistas en sí mismas. Una selección de material gráfico y documental ofrece la necesaria contextualización de las piezas expuestas.

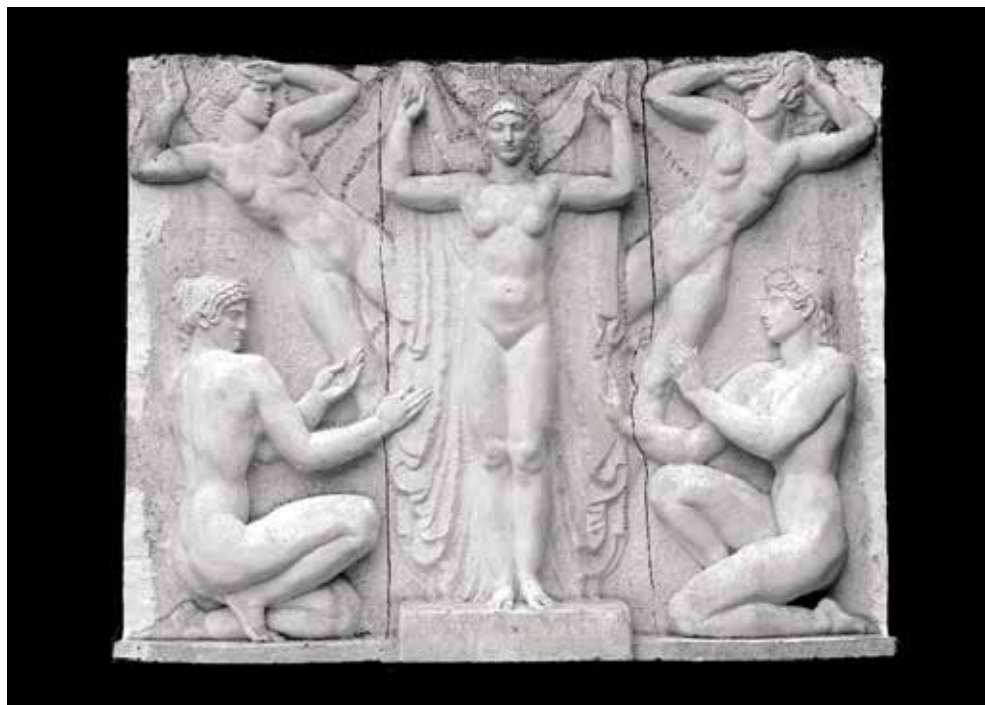
Para la muestra se ha contado con importantes préstamos de diferentes instituciones. El Museo Sorolla ha prestado piezas clave para poder reconstruir



José Capuz

Maternidad
Lápiz sobre papel
1929
Colección particular

la estrecha relación entre ambos artistas valencianos. Del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía proceden piezas que en su día constituyeron el embrión del Museo de Arte Moderno. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha contribuido con el discurso en bronce pronunciado por José Capuz para su ingreso en la institución. Así mismo, han prestado su colaboración y la cesión de sus obras, Fundación Mediterráneo y Fundación Félix Granda, la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), de Cartagena, la Parroquia de San Gregorio Bético de Granada, el Museo de Bellas Artes de Murcia y la participación del Ayuntamiento de Cartagena con el depósito en las salas del museo del Monumento al Comandante Villamartín. Especialmente relevante ha sido la colaboración del coleccionista José Villa, de Cieza, y, sobre todo, la generosidad de la familia Capuz, propietaria de la mayor parte de piezas expuestas, procedentes de la colección personal del artista. Sin la colaboración de todos ellos no habría sido posible la exposición.



Modelo en yeso para los relieves del
Círculo de Bellas Artes de Madrid.
Foto Moreno, Fototeca IPCE

El escultor José Capuz

Descendiente de una familia de escultores de origen genovés afincada en la región valenciana a mediados del siglo XVII, José Capuz nace en Valencia el 29 de agosto de 1884.¹

El joven José Capuz crece en un ambiente familiar de marcado carácter artístico. Los ilustres antecedentes escultóricos de los barrocos Leonardo y Raimundo Capuz, eran continuados por la labor imaginera de su padre, Antonio Capuz Gil, y su tío Cayetano Capuz, profesor en la Escuela de Artesanos de Valencia, donde sería influyente maestro de un joven Joaquín Sorolla². Junto a la formación inicial recibida en el ámbito familiar, José Capuz inicia su formación académica en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde entre 1903 y 1905 cursa las asignaturas de Arte Decorativo, Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural, Anatomía y Modelado³. Va definiendo así su oficio como escultor, mediante el aprendizaje académico y la práctica obtenida con su trabajo en distintos talleres dedicados a la imaginería religiosa, género por el que mostraría especial interés a lo largo de su carrera y al que aportaría una nueva vida a través de su lenguaje transido de modernidad. Resulta también especialmente significativo su interés por el arte decorativo, patente ya en las matrículas realizadas en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, aspecto al que dedicaría particular atención posteriormente, tanto desde el punto de vista formativo como en la realización de diferentes obras, y que, en principio, puede resultar llamativo

1 En el conocimiento de la trayectoria vital y artística de José Capuz, desde el homenaje recibido en Valencia en 1957 ha sido fundamental la obra de Dicenta de Vera, *El escultor José Capuz Mamano*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957. Para un conocimiento más completo y contrastado, ha resultado imprescindible la consulta de la documentación generada por aquellas instituciones con las que el escultor tuvo contacto y, sobre todo, el seguimiento de la amplia y relevante repercusión en prensa de su obra.

2 Vivancos Comes, Sofía / Bonet Gamborino, José Luis, «Relación de Joaquín Sorolla y Bastida y las Escuelas de Artesanos», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV, 2013, pp. 169-176.

3 Archivo Histórico de la Real academia de Bellas Artes de Valencia. Ref. 54/5/19, 54/12/106, 54/14/27, 54/17/102, 54/16/123.

Retrato de su sobrino Antonio Muñoz Capuz

Bronce

35 x 17 x 17 cm

1906

Colección José Villa



Herrero

Yeso, 102 x 70 x 65 cm, 1907

Universidad Complutense de Madrid



Cartela Herrero

Universidad Complutense de Madrid



en la obra de un escultor que se distingue por su exquisita depuración formal y economía de recursos ornamentales.⁴

Concluidos sus estudios en Valencia, se traslada a Madrid, donde el trabajo en el taller de imaginería de José Alsina le proporcionaría los medios económicos para simultanear sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando bajo el magisterio de José Garnelo, prestigioso pintor de historia e influencias simbolistas. El mismo Garnelo había sido pensionado en Roma, y el ejemplo del maestro sin duda debió influir en su determinación para presentarse a la convocatoria de oposiciones para la especialidad de Escultura en la Academia Española de Roma en 1907.

La pensión en la Academia de Roma constituía el principal medio de formación para los artistas de principios del siglo XX, permitiéndoles dedicarse a su formación, conociendo de primera mano a los maestros antiguos y a los modernos, ampliar sus horizontes creativos, incorporarse de una manera reglada al *cursus honorum* que representaban las exposiciones nacionales, y asegurándoles una suficiente manutención durante el período de cuatro años que duraba su vinculación con la institución académica del Gianicolo.

⁴ Para profundizar en el conocimiento del ambiente académico en la Valencia de principios del siglo XX y su relación con la formación de José Capuz, vid. De las Heras, H., «José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico», en el Catálogo de la exposición *José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico*, celebrada en el Museo de BBAA de Valencia. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2021, pp. 26-29.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA



Estatua presentada por D. José Vega Cruces
para las oposiciones á Roma

En la antigua platería de Martínez se han verificado las oposiciones para una plaza de escultor pensionado en Roma. El tema propuesto por el tribunal ha sido la ejecución de una estatua en 'El forjador'. Diez son los jóvenes artistas que han modelado la escultura, habiendo entre ellos verdaderas esperanzas del arte; á juzgar por la belleza de los trabajos ejecutados que demuestran perfecto conocimiento del asunto y una riqueza de detalles que necesariamente han de llamar la atención del público amante de esta rama de las Bellas Artes, y que el jurado, compuesto de personas competentes, tendrá indudablemente en cuenta para dictar su fallo decisivo.

Otro pensionado, Eugenio Martín Laurel, que lo fué en las anteriores oposiciones, ha enviado desde Roma al Ministerio de Estado, el hermoso alto relieve que representa la fotografía que reproducimos con estas líneas, trabajo en el que se nota á la simple vista un positivo adelanto en la manera de hacer de aquel artista.



Estatua presentada por D. J. Campús
para las oposiciones á Roma

Para obtener la pensión, el candidato debía enfrentarse a un exigente proceso selectivo en el que el último ejercicio consistía en el modelado, en una jornada, de un boceto de escultura sobre el tema elegido al azar entre los doce propuestos por el Jurado, y su posterior traslado en detalle al tamaño académico, en un plazo máximo de dos meses.⁵ En la convocatoria de 1907, el último ejercicio consistió en realizar una escultura sobre el tema *Forjador*, para una plaza pública; un motivo que combinaba el gusto decimonónico por el monumento con la creciente valoración del mundo del trabajo como modelo del arte. La escultura presentada por Capuz, un semidesnudo del trabajador en pleno proceso de forja, con un estudiado desarrollo anatómico que se desenvuelve y crea espacio con acusados resabios impresionistas, fue votada por unanimidad del tribunal. «Y gracias a aquella pensión para Roma soy escultor», reconocería, en una entrevista al final de su carrera, el propio José Capuz⁶, porque es en ese período cuando el escultor recibe las influencias que serán determinantes en la formación de su lenguaje creador.

⁵ Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1979, p. 305.

⁶ Montero Alonso, J., «José Capuz ante sus recuerdos de Roma», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 21.

Amor

Mármol patinado, 1918

82 x 56 x 82 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Esta maternidad surgió como estudio preliminar para el monumento valenciano al doctor Moliner, en el que el homenajeado aparece flanqueado por las personificaciones del Amor y la Ciencia, a modo de retrato moral. Capuz presentó inicialmente el modelo en yeso, como tal fragmento del conjunto monumental, en la Exposición General de Arte, celebrada en el desaparecido Palacio de Bellas Artes de Barcelona, en 1918.

En la gran exposición individual celebrada, en 1924, en los salones de la Sociedad de Amigos del Arte, en el Palacio de Bibliotecas y Museos, el estudio preparatorio en yeso se muestra ya convertido en acabada obra en mármol, con importantes diferencias respecto a la escultura que finalmente había formado parte del monumento al doctor Moliner. Frente al solemne hieratismo de la escultura monumental, Capuz reelabora el motivo confiriéndole un cercano soplo de vida, individualizando el carácter de la que no deja de ser poderosa matrona de ecos miguelangelescos, conjugados con cierto carácter enigmático, en contraste con la despreocupada inocencia del niño. Una suave modulación va modelando los volúmenes escultóricos, que se funden sin solución de continuidad, reforzando la sensación de serenidad, y contrastando con la rudeza del bloque de mármol desbastado, del que emerge, y el detalle caligráfico, de textura áspera, de los cabellos, resueltos en ondas y espirales. A la sensación de armonía contribuye la habitual composición piramidal y la ligera pátina, que permite la adecuada percepción del asunto sin anular los valores matéricos del soporte. El recurso al desnudo facilita la filiación clásica de la obra y su vocación de símbolo de un valor universal de validez atemporal.



Capuz y otros pensionados ante el
templete de San Pietro in Montorio.
La Ilustración Artística, Barcelona,
17 de enero de 1910, p. 47



Templete de Bramante, en
la Academia de España en Roma



De nuevo, acudimos a los recuerdos del escultor para ilustrar lo que significó esta etapa formativa en Italia: «Conocí entonces todo el país. Trabé amistad con muchos pintores y escultores italianos. Y con los pensionados franceses. Conocí aquellos días – en el Círculo Artístico de Roma- a Puccini.»⁷ Y cita, sobre lo que más le interesó de cuanto visitó, «quizá Florencia y Nápoles. Para un escultor, el Museo de esta última ciudad es extraordinario. ¡Si viese la de horas, a veces días casi enteros, que me he pasado en Roma, ante la estatua de Marco Aurelio, en el Capitolio! No creo que haya en el mundo una estatua ecuestre mejor. [...] Me interesa mucho, ya se comprende, Miguel Ángel. Pero más aún -por más humano y hondo- Donatello.»⁸

Es así como el Renacimiento italiano se configura como uno de los principales referentes de gran parte de su producción posterior, sin desestimar las influencias de los artistas italianos del momento ni el impacto que la obra de Rodin causaba en toda la estatuaria de entre siglos. De hecho, resulta evidente la posible relación entre la valoración del soporte desbastado del que emergen las mo-

⁷ Capuz, 1961, en Montero Alonso, J., «José Capuz ante sus recuerdos de Roma», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 21.

⁸ *Ibidem*, p. 22.



dulaciones volumétricas del maestro francés y las piezas miguelangelescas que se sacuden la esclavitud del bloque de mármol en que han quedado atrapadas, inacabadas. Un modernismo post rodiniano triunfaba en la escultura italiana de principios del siglo XX, con la figura principal de Leonardo Bistolfi⁹ y sus inclinaciones simbolistas, corriente que se dejaría sentir en la obra del joven José Capuz.

Los pensionados en la Academia debían cumplir una serie de compromisos, los denominados ‘envíos’ a Madrid, que constituían las evaluaciones anuales de aprovechamiento de la pensión, y con los que Capuz cumplió escrupulosamente.

Al terminar el primer año, en 1908, había realizado el preceptivo dibujo del natural, con [4] un desnudo femenino de inconfundible aire modernista, y la escultura de tamaño natural *El voto*, nuevamente un desnudo femenino, de suave modelado y valores simbolistas, que figuró en la Exposición de la Academia de trabajos de

⁹ Soto Cano, M., «Creación individual y comunidad artística en la cima del Gianicolo. El caso de la escultura (1900-1937)», en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, pp. 1667-1680. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012, p. 1672.

Ménades celebrando las Tristérides

Escayola, 190 x 238 x 12 cm

Roma, 1909

Museo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife



Deucalión y Pirra

Yeso, 106 x 103 x 86 cm, París, 1910

Museo de Bellas Artes,

Santa Cruz de Tenerife



los pensionados, de 1909, en Roma¹⁰, antes de su envío a Madrid¹¹, donde obtendría Medalla de Segunda Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910.¹²

El relieve de grandes dimensiones, *Ménades celebrando las Tristérides*, sería el envío de segundo año, un tema de la Antigüedad interpretado a la manera gozosa, rítmica y elegante, propia del Liberty italiano. Durante el tercer año, los pensionados debían desarrollar su actividad fuera de Roma, según una disposición que venía a compensar, en cierto modo, las críticas que recibía la institución por quienes consideraban – no sin razón- que el centro de la innovación artística no se encontraba ya en Italia.¹³ Capuz estaría una temporada en París, durante 1910, donde prepa-

¹⁰ ABC, Madrid, 8 de febrero de 1909, p. 4.

¹¹ Obtuvo la máxima calificación del tribunal de valoración formado por Bellver, Lozano, Marinas, Barrón y Folgueras, según el acta de 29 de mayo de 1909, citada por Bru Romo, Margarita, *op. cit.*, p.235.

¹² Pantorba, Bernardino, Historia de las Exposiciones Nacionales, Madrid, 1948, p.202.

¹³ Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán, comentaba en su novela de 1905 *La Quimera*: «¿Te has fijado en los envíos de Roma? Esa Roma –lo estaba diciendo Ruíz Agudo, el de La Península- es el estragamiento de la poca espontaneidad que podían tener los muchachos. Allí se aprende a imitar.... Imitaciones. Ambiente europeo no ha vuelto a respirarse allí desde el siglo XVIII. Convencionalismo, la eterna ciociara, la cabeza de estudio melnuda, rehacer a Serra y sus paisajes melancólicos, de malaria, con paludismos verdes y un ara rota, como gran alarde de modernismo. Ruíz Agudo está furioso: dice que en el periódico va a pegarles a todos: a la Academia, a su director, al Gobierno; para que se convenzan de que hoy la pintura debe estudiarse en Londres, y en París, y en Berlín... y dentro de poco en Chicago, sí, señor, en Chicago, entre tocineros». Citado en <https://www.accademiaspagna.org/historia/#>, consultado 12/12/2022.

Detalle firma en relieve *Ménades*



Detalle firma en *Deucalión y Pirra*



raría el modelo que, según las normas, habría de constituir el envío de tercer año, con un metro de dimensión mayor, para ser desarrollado, al doble de su tamaño, al terminar el cuarto año¹⁴. A tal efecto, Capuz elaboró el grupo *Deucalión y Pirra*, de indudable influencia rodiniana, tanto en la composición con el personaje masculino sedente, que recuerda al célebre grupo de *El beso*, como en la suave modulación de volúmenes fundentes con el soporte matérico.

Su estancia parisina le permite trabajar con el consagrado Bartholomé y conocer la obra renovadora de Meunier, maestro en la representación de la acción contenida y equilibrada, y principal exponente de la valoración del mundo del trabajo como modelo de arte, al tiempo que toma contacto con la nueva interpretación simbolista de la figura humana de Rodin y la revisión del clasicismo griego, vitalista, de formas rotundas, de la escultura de Bourdelle. De hecho, a pesar de realizar el envío del estudio *Deucalión y Pirra*, el joven escultor decide cambiar el tema de su obra de último año: «Un día, leyendo en la espléndida biblioteca de la Academia, di con la Divina Comedia, y un pasaje de ésta me impresionó profundamente: el de Paolo y Francesca. Aquél podía ser el tema de una escultura. La idea prendió en mí, y en París hice el boceto. Después, en Roma de nuevo, la escultura. Me costó un esfuerzo enorme. Fue ése mi último envío a Madrid. Con él conseguí la primera medalla en la Exposición Nacional.»¹⁵

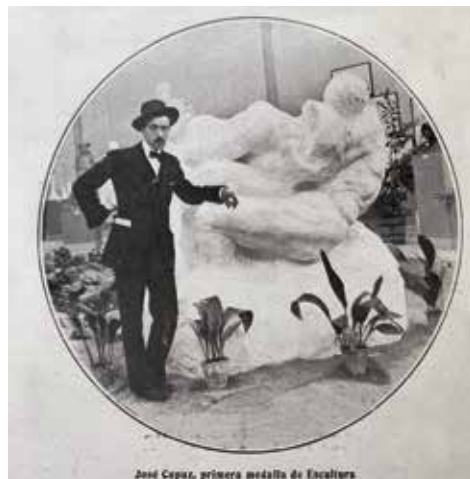
¹⁴ Bru Romo, Margarita, *op. cit.*, p. 311.

¹⁵ Capuz, 1961, en Montero Alonso, J., «José Capuz ante sus recuerdos de Roma», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 21.

Paolo y Francesca de Rímini
Yeso, 1912, Tamaño doble del natural
Desaparecido



José Capuz posando ante su grupo, ganador de primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912



Al abordar este grupo de Paolo y Francesca de Rímini, Capuz no va a abandonar la estela rodiniana, no sólo en cuanto al asunto iconográfico¹⁶ sino tampoco en cuanto a esa cualidad que el pintor Eugène Carrière destacaba en la obra del maestro francés de la escultura: su sometimiento a las leyes de la naturaleza, patente en la pertenencia de los volúmenes al bloque de la materia y la capacidad expresiva de ésta.¹⁷ Pero a esas influencias se van a sumar otras, como la energía en torbellino, rastreable en la pintura sixtina de Miguel Ángel, o la monumentalidad vitalista y rotunda de una vigorosa anatomía emparentable con la obra de Bourdelle; todo ello sumado al impacto que en el joven Capuz supuso la exposición romana del escultor croata Ivan Mestrovic, en 1911, que le llevaría a convertirse en el principal seguidor en España de sus presupuestos estéticos, acercándose posteriormente, de esta manera, al monumentalismo art déco. Así, el último envío romano -que le valió la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1912- puede considerarse un ajustado resumen de todas las influencias recibidas por Capuz durante los cuatro años de pensión, y punto de partida para la consolidación de un lenguaje personal.

16 De hecho, el escultor conservaba en su biblioteca particular una monografía de Gustave Kahn sobre Rodin, adquirida durante su estancia parisina, profusamente ilustrada, donde - entre otras temáticas que serían una constante en la carrera de Capuz- aparecía una de las interpretaciones del tema dantesco de Paolo y Francesca realizada por el maestro francés.

17 Kahn, Gustave, *Auguste Rodin, L'Art et le Beau*, París, 1906, p. 3.

De vuelta a España tras la estancia en Italia, y después de haberse casado en Roma con Elvira Danieli, Capuz emprende la tarea de establecerse profesionalmente en Madrid, en un ambiente artístico dominado aún por el anecdotario decimonónico, y el preciosismo detallista de unos escultores entre los que destacaba, por encima de todos, Mariano Benlliure. Los concursos públicos, para monumentos o medallas, los retratos, las exposiciones o la maltratada imaginería religiosa, eran los campos en los que un escultor podía abrirse camino para alcanzar el sustento económico, más difícil si se pretendía contentar al encargo sin traicionar el propio ideal estético renovador.

En estos momentos iniciales de su carrera, Capuz recibiría la valiosa ayuda del consagrado pintor Joaquín Sorolla, quien había tenido en su juventud a Cayetano Capuz, tío del escultor, como el más influyente de sus profesores. Es José Benlliure, el malogrado Peppino Benlliure, hijo del que fuera director de la Academia, quien le habla a Sorolla de Capuz, con quien habían regresado desde Roma. Tanto José Benlliure, como su hermano Mariano, amigos de Sorolla, formaban parte de la relevante pléyade de artistas valencianos del momento, a la que se unía la nutrida nómina de nuevos valores levantinos que se mostraban en el escaparate de las exposiciones nacionales de bellas artes, en un momento en que coincide -parafraseando al profesor Pérez Rojas- el ocaso de los grandes maestros y el surgimiento de una renovada juventud artística valenciana.¹⁸

De 1912 data el busto en yeso de Clotilde, esposa de Sorolla, realizado por Capuz, y que da muestra de su habilidad retratística, capaz de lograr la fidelidad al modelo transmitiendo al mismo tiempo su personalidad, sin necesidad de recurrir al detallismo preciosista y consiguiendo, con una fluida modulación de volúmenes, conferirle un indudable aire rodiniano, haciendo emerger del informe bloque, apenas desbastado, un rostro que aúna serenidad y carácter.

¹⁸ Pérez Rojas, Francisco Javier (director), *Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927)*, MUVIM, Valencia, 2016.

Clotilde

Yeso, 90 x 63 x 37 cm, 1912
Museo Sorolla



Faunos y ninfas

Madera tallada, 74 x 106 x 12 cm, 1914
Museo Sorolla



Sorolla se convertiría en su valedor en la capital, y su primer gran comitente, al encargarle los frisos decorativos y otros elementos de su residencia madrileña. Capuz realizaría los retratos de la familia Sorolla, se convertiría en maestro de escultura de Helena Sorolla y, a la postre, en albacea e impulsor del actual Museo Sorolla tras la muerte del pintor en 1923. Así recordaba Capuz su relación con Sorolla: «Sorolla me ayudó mucho [...]. Cuando yo volví de Roma, Pepe Benlliure, el hijo del director de la Academia de España, le habló de mí. ‘¿Por qué no me lo traes?’, le dijo Sorolla. Y a partir de entonces, fui casi todos los días al estudio, en la calle de Martínez Campos. Quiso comprarme un bronce, y yo se lo ofrecí encantado. Trató de pagarme. ‘Si no me lo cobras, te lo llevas’. ‘Pesa mucho, maestro’, le dije. Y entonces me regaló un lienzo suyo, una de aquellas admirables escenas de playa. Me encargó varias cosas: una mesa tallada; el retrato en bronce de Joaquín, el hijo; el retrato en mármol de la hija, Elena... Me ayudó a relacionarme al volver de Roma. Por mediación de él pude retratar al Rey Don Alfonso XIII, a Piedad Iturbe, la princesa de Hohenlohe; a los hijos del marqués de Urquijo...»¹⁹

¹⁹ Capuz, 1961, en Montero Alonso, J., «José Capuz ante sus recuerdos de Roma», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 22.



El escultor Capuz modelando el retrato de Sorolla.
Fotografía de Alfonso, 1918
Archivo ABC

Capuz y Sorolla

Es posible rastrear evocaciones a Mestrovic en la estatuilla con la que Sorolla retrataría en 1918 a Capuz, y con la que el escultor obsequió al prestigioso pintor, quien se convertiría en su valedor en la capital, y su primer gran comitente, al encargarle los frisos decorativos y otros elementos de su residencia madrileña. Sorolla retrata al escultor, revestido con la bata de trabajo, en elegante relajada pose que bien pudiera pasar por la propia de las esculturas de Capuz. La inclusión del nombre del retratado, utilizando los caracteres de ecos clásicos habituales en la firma de sus piezas, refuerza el carácter casi de monumento pictórico, confirmado con la dedicatoria «al gran escultor». Ese aire «escultórico» se traslada al gouache mediante densas y compactas masas de color que construyen el volumen postimpresionista del cuerpo, a modo de peana de un rostro en el que Sorolla consigue caracterizar al personaje transmitiendo la idea de *kunstwollen*, la decidida voluntad creadora de Capuz.

La revista Blanco y Negro recogía en 1924 una fotografía de Alfonso, tomada en el estudio de Sorolla, donde el pintor aparece sentado, posando, mientras Capuz modela en barro el busto con su retrato. El bronce final, de 1918, conservado en el Museo Sorolla, muestra tan sólo la cabeza de Sorolla, sobre plinto en jaspe negro, firmado por Capuz. No obstante, la versión prolongada en formato herma, con el nombre de Sorolla y la fecha de 1919 inscritos en la base frontal, sería utilizada por Capuz para el monumento erigido en Sevilla en 1924. La habilidad retratística de Capuz aparece en esta pieza patente en su sencillez de recursos para lograr la fidelidad al modelo conjugada con la necesaria distancia para mostrar al retratado fuera del tiempo, encarando la eternidad.

Capuz realizaría los retratos de la familia Sorolla, se convertiría en maestro de escultura de Helena Sorolla y, a la postre, en albacea e impulsor del actual Museo Sorolla tras la muerte del pintor en 1923.

Joaquín Sorolla
Bronce y jaspe negro
63 x 25 x 27 cm
1918
Museo Sorolla



Joaquín Sorolla
José Capuz
Gouache sobre cartón
99 x 76 cm
1918
Colección Capuz



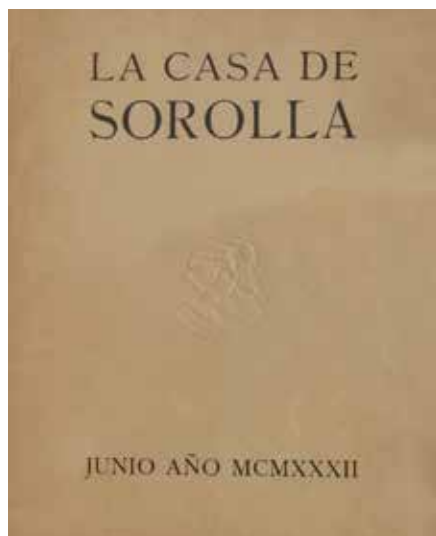
Figura de mujer
Barro patinado en oro
27 x 14 x 17 cm
1918
Museo Sorolla



Sello matriz vaciado retrato de busto del matrimonio Sorolla. Utilizado para estampación en relieve en la portada del catálogo inaugural de la Casa Museo Sorolla

Bronce, 6,7 x 6,1 x 5 cm, 1932

Museo Sorolla



Propiedad de Sorolla fue la escultura, de enigmático aire simbolista, Ídolo, [16] con la que Capuz acompañó el grupo de Paolo y Francesca en su participación en la Exposición Nacional de 1912; la misma escultura en yeso que posteriormente cedería al escultor para su participación en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana, en 1916, con la que conseguiría el Premio de Honor de S.M. el Rey, y que Sorolla donaría para que fuera trasladada al mármol y, finalmente, ubicada en los valencianos jardines del Real.²⁰

De la correspondencia conservada en el Archivo del Museo Sorolla se desprende la estrecha relación alcanzada entre ambos artistas. Sorolla ayuda económicamente al joven escultor mediante los diferentes encargos para su residencia, demostrando al mismo tiempo su confianza en Capuz al encomendarle elementos tan relevantes.²¹ De ese grado de confianza da muestras también Capuz al confiarle a Sorolla sus gra-

²⁰ *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 6 de agosto de 1916, p.1. *Las Provincias*. Valencia, 8 de agosto de 1916.

²¹ La Casa Museo de Sorolla cuenta con doce piezas de Capuz: *torso de mujer* (bronce), *busto de Clotilde* (yeso), *Faunos y ninfas* de los paneles de la mesa del comedor (relieve en madera), *frisos* en relieve del comedor (yeso), *busto de Joaquín Sorolla Bastida* (bronce y jaspe negro), *busto de Joaquín Sorolla García* (bronce y granito), *placa alegórica* (yeso patinado), *busto de Helena Sorolla* (mármol), cabeza de niño *Elviruccia* (yeso policromado y patinado), *desnudo de mujer sentada* (madera de ébano), *figura de mujer* (barro cocido con pátina dorada) y matriz del sello seco del catálogo inaugural del Museo Sorolla. Vid. Ruiz Bregon, Mónica, *Catálogo de escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

El ídolo

Yeso, 140 x 60 x 60 cm

Roma, 1912

Foto Moreno. Fototeca IPCE



Fragmento relieve friso salón de Sorolla

Yeso, 110 x 169 x 7 cm

1914

Museo Sorolla



ves dificultades económicas y personales,²² o al solicitar su intercesión para conseguir la concesión de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios con el objetivo de especializarse en técnicas decorativas y asegurar, aunque fuera brevemente, su sustento²³. Fue por mediación de Sorolla como Capuz consiguió el encargo de la ejecución de la componente escultórica del monumento conmemorativo del III Centenario del Greco, en Toledo, luego malogrado. La permanente relación de Sorolla con su tierra natal le convirtió también en valedor de la primera Exposición de la Juventud Artística Valenciana de 1916, promovida para impulsar la construcción de un palacio de las Bellas Artes en Valencia, y que contó, como hemos referido, con la concesión del premio de honor a Capuz.

²² A modo de ejemplo, baste citar la angustia con que Capuz se dirige a Sorolla en carta fechada en Madrid el 6 de agosto de 1914: «*Mi querido maestro: Al no recibir noticias de V. Desde nuestra última entrevista, me hace suponer que los señores de la comisión del monumento no le habrán aún contestado, lo cual me hace estar violentísimo por la situación en que me encuentro.*

Yo le ruego muy encarecidamente interceda por mí caso de que estos señores pudieran retrasar la entrega de fondos, me aconsejara qué es lo que podría hacer para procurarme dinero que devolvería tan pronto cobrara del monumento, pues le repito estoy sumamente acobardado, y mi reconocimiento escuso decirle no ha de tener límites si V. Consigue sacarme de este apuro.

Ruégole muy encarecidamente perdone tanta y tanta molestia como le ocasiono, hija como comprenderá de mis escasos recursos y quiera Dios entre pronto en otra esfera más halagüeña aunque sólo sea para corresponder a lo mucho que hoy está V. haciendo por mí.

[...]Madrid, 6 agosto 1914. Su casa Martín de los Heros 81, 2^o». Archivo Museo Sorolla, CS1008.

(Se refiere Capuz al impago de los trabajos para la realización de la escultura destinada al monumento al Greco).

²³ La beca le fue concedida en dos ocasiones, aunque en ninguna de ellas pudo hacer uso por necesitar atender compromisos puntuales. *Memoria correspondiente a los años 1914 y 1915*, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Madrid, 1916, pp. 50-51.

Comandante Villamartín

Bronce y piedra, 1926

93 x 50 x 45 cm

Colección Ayuntamiento de Cartagena

En la mañana del domingo 4 de abril de 1926 se inauguró este monumento al cartagenero comandante Villamartín. (Cartagena, 1833 – Madrid, 1872), afamado escritor, pensador y tratadista, autor del célebre *Nociones del Arte Militar*.

La comisión municipal encargada de la erección del monumento decidió el encargo del mismo a José Capuz, en pleno apogeo de la trayectoria artística del escultor, tras el éxito obtenido en Cartagena con su *Virgen de la Piedad* (1925), y el renombre alcanzado a nivel nacional con su exposición madrileña de 1924, su participación en la trascendente exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925) y su elección como académico de la Real de Bellas Artes.

Capuz toma como modelo el grabado realizado por Bartolomé Maura i Muntaner para una edición de 1883 de las obras de Villamartín. El escultor traslada hábilmente a la tridimensionalidad el grabado, plasmando con su habitual reducción a las líneas esenciales la fidelidad a los rasgos del retratado, confiriéndole el aura de noble serenidad propia de la *dignitas* del retrato clásico romano. La valoración máterica enfatiza el carácter de pensador del personaje, al hacer emerger el volumen de la cabeza en bronce de la base del busto, propiamente dicho, en piedra, donde las formas escultóricas se van fundiendo progresivamente con el bloque pétreo apenas desbastado.







Aunque el carácter postimpresionista de la obra de Sorolla pudiera parecer alejado de los presupuestos estéticos de volúmenes depurados de la escultura de Capuz, lo cierto es que ambos artistas compartían su interés por la síntesis formal, por transmitir lo máximo con lo menos, además de compartir su interés por la estatuaria clásica²⁴, antigua y renacentista, como quedó de manifiesto en los asuntos escogidos para la realización de los relieves de la mesa y los frisos del comedor, o en la indudable evocación cuatrocentista del busto en mármol de Helena Sorolla, así grafiado, enfatizando su filiación helénica.

Una muestra más del grado de identificación de Sorolla con Capuz fue el trabajo que le encomendó de realizar el modelo de franjas talladas para la enmarcación de sus obras de mayor trascendencia internacional, el conjunto Visión de España, realizado por encargo de Archer Milton Huntington para la Hispanic Society de Nueva York.²⁵

Sería, también, Sorolla quien impulsara la organización de una exposición individual de Capuz en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en 1921, donde enviará catorce piezas en bronce, yeso, madera, mármol e incluso plata.²⁶

²⁴ Fenoll Cascales, José, «Sorolla y la escultura clásica: una aproximación a través de sus academias del antiguo», en *De Arte*, 21, 2022, pp. 111-124.

²⁵ Se conserva en el Archivo del Museo Sorolla una carta dirigida a Huntington por Joaquín Sorolla García, a la que acompaña con fotografía del modelo de talla, explicándole que se trata del «*proyecto que mi padre encargó a Capuz, de las franjas que pueden separar los paños de la decoración*». Archivo Museo Sorolla, CS6856.

²⁶ *Exposición de esculturas de José Capuz*. Salón Witcomb, Buenos Aires, octubre 1921. Catálogo AR-FUNDACION ESPIGAS:WITCOMB/1921 Centro de Estudios Espigas, Buenos Aires.

Cartel exposición de José Capuz en Galerías Layetanas, Barcelona, 1922



Capuz, a la derecha, tras Félix Granda, ante el Sagrado Corazón para la iglesia de los Jesuitas de La Habana, 1916. Archivo Fundación Félix Granda



Por otra parte, la necesaria seguridad de recursos económicos se vería inicialmente solventada al entrar a trabajar la imaginería religiosa en los talleres de Félix Granda en Madrid, donde José Capuz se convertiría en responsable de la sección de escultura, lo que, a la postre, significará la incorporación de un género como el de la escultura religiosa, anclado en la tradición, a las corrientes artísticas del momento.

No obstante, su trabajo en los talleres de Granda no es impedimento para que Capuz continúe su carrera de escultor independiente, desarrollando una constante participación en exposiciones y concursos, y atendiendo diferentes encargos particulares que van consolidando una prestigiosa carrera.

La definitiva estabilidad y seguridad económica vendría dada en 1922, al conseguir, mediante oposición, la plaza de Profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en las enseñanzas de Modelado y Vaciado²⁷

²⁷ Real Orden de S. M. el Rey de 13 de julio de 1922. Expediente José Capuz Mamano. Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

José Capuz, con Federico García Lorca, Benjamín Palencia, Victorio Macho y otros, en la inauguración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

El Imparcial, Madrid, 29 de mayo de 1925

EL IMPARCIAL



Grupo de concurrentes a la apertura del Salón de Artistas Ibéricos, acto celebrado ayer en el palacio de Exposiciones del Retiro (Fot. Vta.)

La gran exposición individual celebrada en Madrid en 1924 constituye su definitiva consagración a la cabeza de la escultura figurativa renovada, atenta a las corrientes estéticas de la modernidad, y ese mismo año es elegido académico de la Real de San Fernando.²⁸ [28] [29] En 1925 participa en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, considerada como la primera manifestación del arte moderno y las vanguardias en España, y que cuenta con la participación de artistas como Benjamín Palencia, Salvador Dalí, Fernández Balbuena, Gutiérrez Solana, Victorio Macho, José Planes o Alberto Sánchez, por citar algunos de entre los cuarenta y ocho participantes.²⁹

²⁸ «Para la vacante que ocasionó en la Academia de San Fernando el insigne Inurrria ha sido propuesto el ilustre escultor José Capuz.

La designación de Capuz fue acogida con aplauso por todos los artistas, que le juzgan digno sucesor del llorado maestro cordobés en la elevada Corporación artística.» *La Acción*, Madrid, 28 de marzo de 1924, p. 6.

²⁹ Vid. VV.AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

“Es Capuz escultor sólido, en lo que a la forma y a la estructura de la obra se refiere: fácil en la técnica y personal en los motivos inspiradores. Siente aversión por lo que en escultura es menudo y complicado; sueña, y este sueño procura que sea realidad, en buscar a sus estatuas silueta grandiosa, llena de placidez y que responda en todo momento a una finalidad decorativa en sus plegados, en las articulaciones, en todo aquello que tiende a la agrupación de la figura: evita los oscuros exagerados, que es algo de taladro, queda a la obra barroquismos de mal gusto. Hay en lo que crea un alejamiento de todo lo que pueda ser inspiraciones serviles italianas o francesas, y como su ídolo, Mestrovic, vuelve la vista esas épocas lejanas en que la escultura se “nutría” de la arquitectura, para, unida a ella, formar un conjunto armonioso en todas sus partes.”

Ramón Pulido

1925

Capuz alcanza en esta época el reconocimiento unánime de la crítica especializada y los compañeros de profesión, al tiempo que la definitiva independencia económica le permite elaborar una obra cada vez más personal, y así lo reconocía la prensa especializada del momento: «Su vida ha sido una continua lucha; así como para otros artistas la medalla de oro es la consagración definitiva y el bienestar económico, este escultor ha estado infinidad de años trabajando como obrero asalariado, creando esculturas que, llenas de bellezas, habían de quedar en el anónimo más absoluto. Por fortuna para el arte, se ha emancipado de esa esclavitud, grandísima para el artista de genio, y en el momento actual trabaja en algo que ha de servir para que su talento pueda manifestarse en todo su esplendor y lozanía.»³⁰

Es en esta época cuando Capuz comienza a recibir los encargos de los Marrajos de Cartagena, marcando para siempre el lenguaje escultórico de esta cofradía. Tras *la Piedad* (1925), *Soledad* (1925) y *Cristo yacente* (1926), Capuz realizaría el *Descendimiento* (1930), obra que le garantizaría el reconocimiento nacional de su obra renovadora.

Se intensifica también en la década de los 20 su participación en importantes proyectos de escultura urbana, como su contribución al nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del arquitecto Antonio Palacios, o la inclusión de un monumentalismo déco en las nuevas sedes del Banco de Vizcaya o La Equitativa, en la madrileña calle de Alcalá, entre otros proyectos.

Particularmente interesante resulta su faceta de escultor de monumentos, con proyectos, no siempre materializados, en los que huye del agotado modelo decimonónico aportando una decidida cualidad espacial, en colaboración con el arquitecto Antonio Flórez, con quien también colaboraría en sus proyectos vinculados a la regeneración educativa, impulsados por la II República.

³⁰ Pulido, Ramón, «El escultor José Capuz en la Exposición de Artistas Ibéricos», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 de junio de 1925.



La participación de Capuz fue habitual en las más relevantes citas expositivas de su tiempo. Además de sus participaciones en sucesivas ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes (Primera Medalla en 1912), su presencia fue especialmente relevante en el IX Salón de Otoño de Madrid, con sala individual en la que destacó su fragmento de Monumento a Justino Flórez, o la Medalla de Oro obtenida en el Concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1931, por su relieve *Piedad*.

La Piedad
Madera tallada y policromada, 1925
Cofradía de los Marrajos, Cartagena



Portada ABC, Madrid,
17 de abril de 1930



En numerosas ocasiones participó en la Bienal de Venecia, donde llegó a contar con una sala individual en la edición de 1934, con obras como Madre, en madera, o Diana y Arquero, en bronce, de inconfundible aire art déco. Entre las exposiciones desarrolladas en el extranjero, destaca su participación en la exposición Arte Español Contemporáneo, organizada en 1936 por la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Musée Jeu de Paume, en París.

El Estado francés adquirió su obra *Torso* para el Museo de Luxemburgo de París, y desde un principio contó con obra en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde en mayo de 1936 inauguraría su exposición individual de dibujos.

Durante el período republicano, la relevancia cultural de Capuz implica su participación en certámenes artísticos y su presencia en otras iniciativas sociales, como su adhesión a la creación de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, donde figura como fundador junto a otros artistas, como Victorio Macho, Juan Cristóbal o López Mezquita, y personalidades del mundo de la cultura o

Ignacio
Bronce y jaspe negro
47 x 20 x 20 cm
1924
Colección José Villa



Gabriel Miró
Bronce y alabastro
55 x 59 x 25 cm
1952
Fundación Mediterráneo, Alicante

profesiones liberales, como Federico García Lorca, Pío Baroja, Ramón J. Sender, Valle Inclán, o los médicos Gregorio Marañón y Luis Calandre.³¹ Puede llamar la atención la presencia del nombre de José Capuz en la firma de este manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, puesto que no ha trascendido su vinculación con ninguna formación política en los convulsos años 30. Pero, precisamente, en el propio manifiesto se declara el carácter partidista de la asociación, surgida con el afán de facilitar una información veraz de los acontecimientos de transformación social que se venían desarrollando en la Unión Soviética, superando informaciones tergiversadas por intereses políticos.

En cualquier caso, sí parece evidente su adhesión al liberalismo democrático representado por la República, en un período en el que tiene una importante presencia en certámenes artísticos internacionales, como la Bienal de Venecia, la Exposición Universal de Chicago o la Exposición de Arte Español en París.³²

Durante la Guerra Civil es evacuado por el Gobierno de la República, junto con otros intelectuales y artistas, a la denominada Casa de la Cultura de Valencia, lo que, unido al resto de circunstancias, le llevaría a sufrir expediente de depuración durante la posterior represión franquista.

Una vez rehabilitado en su puesto docente en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid,³³ desarrollará distintos encargos oficiales e incrementará su faceta imaginera, dando respuesta a la demanda de recuperación del patrimonio religioso perdido durante la Guerra Civil. A esta época pertenecen su *Virgen de los Dolores*,

31 La Mañana, Zamora, 20 de junio de 1933, p.6.

32 José Capuz tuvo una presencia habitual en el pabellón de España en la Bienal de Venecia, contando con una muestra individual en la XIX, en 1934. Respecto a la Exposición de Arte Español, celebrada en el Museo del Jeu de Paume, en 1936, constituyó la presentación de la SAI en París, con una clara tendencia hacia el nuevo clasicismo del arte moderno, contando con la participación de los establecidos en Francia (Picasso, Mateo Hernández) y de escultores como -además de Capuz- Clará, Casanova, Rebull o Fenosa.

33 15 de noviembre de 1939.





Pescadora levantina
Bronce patinado dorado
89 x 31 x 31 cm
h. 1934
Colección Capuz

para Lorca (1942), *la Piedad*, para Cieza (1943), o las nuevas imágenes de la *Soledad*, *San Juan* (1943) y el *Nazareno* (1945), para Cartagena.

Las nuevas circunstancias políticas, y los dudosos antecedentes del escultor a los ojos del régimen franquista, le llevan a cumplir con encargos oficiales en los que, no obstante, Capuz permanece fiel a sus presupuestos estéticos sin caer en lo propagandístico. Pero la evolución política de la sociedad española, y el olvido o desaparición de muchas de sus obras y proyectos anteriores, conducirán a que, para el público en general, la imagen de Capuz haya quedado asociada a la escultura ecuestre de Franco que, en 1959, se levantaría ante el entonces Ministerio de la Vivienda, en Madrid, tres años después de que el escultor hubiese cerrado su estudio.

El grupo del *Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen* (1953), para los Marrajos, había constituido su última obra de temática religiosa en gran formato. Sin embargo, la actividad creadora del escultor no se detendría, desarrollando en esta etapa final una obra cada vez más estilizada, de resonancias expresionistas, y con una importante valoración matérica que, con el paso del tiempo, revelará a este Capuz final como precursor de ciertos aspectos de la figuración posmoderna.

Testigo de un tiempo, y protagonista de su lenguaje artístico, partiendo de influencias de diversa procedencia tomadas tanto de la historia del arte como de las corrientes estéticas del momento, Capuz 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.

José Capuz fallece en Madrid el 9 de marzo de 1964.



La figuración como vehículo conceptual

A principios del siglo XX, el desarrollo de la plástica escultórica se encontraba ante una encrucijada de caminos divergentes, en dirección, por un lado, hacia los postulados de las vanguardias, construidos sobre la negación del camino recorrido por la historia, y por otro lado, la continuidad de un camino nuevo, fundamentado en el recorrido figurativo, pero que discurría con dificultosos equilibrios para no caer despeñado por el desfiladero de lo repetitivo y adocenado, sepultado en la profundidad del desinterés creativo. Claro está que ambos caminos no fueron continuamente divergentes sino que se desarrollaron en paralelo estableciendo frecuentes puentes de comunicación. En esa encrucijada artística entre los caminos de vanguardia hacia el informalismo o la referencia figurativa, el modelo de la Antigüedad clásica se había erigido como el referente de una modernidad que transitaba entre la expresión de los grandes conceptos universales y la búsqueda de una belleza formal esencializada.

La depuración formal y la búsqueda de los volúmenes esenciales se puede recorrer en la escultura figurativa en el camino que transcurre entre Rodin y Maillol, como dos de los principales referentes en la renovación escultórica. En ambos encontramos la valoración del volumen escultórico, ejemplificada en el valor concedido a lo fragmentario. De hecho, se ha señalado el concepto de torso, del fragmento, como una de las primeras argumentaciones de la escultura del siglo XX.³⁴ Sin embargo, mientras en Rodin esa valoración del volumen se muestra impregnada de la plasmación de la experiencia, propia del impresionismo, no exenta de una clara intención simbolista, en Maillol el modelo de la naturaleza es una referencia, pero, en palabras del propio artista: « La naturaleza es engañosa. Si la contemplara menos no produciría

³⁴ Barañano, Kosme de, «El clasicismo mediterráneo», en Casanova, María (coord.), *Aristide Maillol*, IVAM, Valencia, 2002, pp. 6-7.

Ariadna

Talla en madera, 1929

70 x 39 x 50 cm

Colección Capuz

La ensoñación, tan alabada por sus contemporáneos como uno de los rasgos caracterizadores de la obra de Capuz, remite a los arquetipos iconográficos que tanto le interesaron, y que le hacen heredero de la corriente de tradición simbolista, influida por referencias exóticas, ya sean procedentes del mundo de la Antigüedad o de un orientalismo que consigue fundir con el arcaísmo clásico, en un mismo crisol de imperecederos arcanos.

Su preocupación por la depuración formal se sitúa en paralelo con el interés por la valoración matérica, de manera que un mismo tema, desarrollado sobre soportes de distinta naturaleza, adquirirá características y connotaciones distintas.

Así, la calidez aterciopelada de la madera refuerza el carácter sensual, de aire ligeramente exótico, de su *Ariadna*, convertida con la evocación del asunto mitológico clásico en todo un ejemplo de sincretismo cultural. Un cierto primitivismo aflora en estas tallas, en las que el escultor traslada el mismo efecto de la imagen que surge del bloque de piedra a unas esculturas que se enraízan en la construcción del bloque de maderos encolados.

Al mismo tiempo, con la realización de su obra profana, netamente contemporánea, en madera, Capuz reivindica la validez de la talla como vehículo expresivo de la plástica y como soporte de las últimas tendencias escultóricas, superando el encasillamiento imaginero al que era sometida en el contexto artístico.



Torso femenino
Bronce con base de mármol
61 x 19 x 15 cm
París, 1910
Museo Sorolla



Torso femenino

Bronce

92 x 31 x 60 cm

1950

Universidad Complutense de Madrid





lo real, sino la verdad. El arte es complejo, le dije a Rodin, y él sonrió, porque sintió que yo me estaba peleando con la naturaleza. Yo trataba de simplificar mientras que él registraba todos los perfiles, todos los detalles; era una cuestión de consciencia»³⁵.

En ese afán de simplificación, el modelo de la Antigüedad se mostraría más interesante para las inquietudes estéticas contemporáneas en las realizaciones

³⁵ Citado de Andrew C. Ritchie (ed.), *Aristide Maillol*, Buffalo (Albright Art Gallery), 1945, en Read, Herbert, *La escultura moderna*, Ed. Destino, Barcelona, 1994, p. 20.



Torso
Escayola patinada
34 x 20 x 10 cm
h. 1955
Colección Capuz

Torso
Bronce
34 x 20 x 10 cm
h. 1955
Colección Capuz

Torso
Cerámica esmaltada
38 x 17 x 18 cm
h. 1955
Colección Capuz

del arcaísmo, y aún en las muestras del denominado primitivismo, cada vez más de actualidad en la época por los estudios arqueológicos y la influencia de los pueblos colonizados. La celebración de dos célebres exposiciones en París en 1906 ha sido citada en multitud de ocasiones como especialmente influyente en la evolución de la creación artística contemporánea, particularmente en el caso de Picasso y sus experiencias previas al cubismo: la exposición de arte arcaico, en el Museo del Louvre, y la muestra dedicada a Cézanne, en el Salón de

Aguadora

Terracota policromada, 1957

37 x 21 x 24 cm

Colección Capuz

El modelado en barro, necesario paso previo para la fundición en bronce o como modelo para posteriores esculturas en piedra o madera, se va convirtiendo en materia final preferente de la escultura de Capuz en sus últimos años. El escultor, con las capacidades físicas mermadas, encontraba en el modelado manual, en la comodidad de su casa, la posibilidad de seguir dando salida a sus inquietudes estéticas. Tienen, por tanto, estas obras en pequeño formato, en terracota o posteriormente fundidas en bronce, el valor añadido de representar la creación más íntima y directa del escultor; cualidad que comparten con los numerosos dibujos acuarelados que superan la condición de estudios previos para convertirse en obras finales en sí mismos.

No se muestra ajena esta modalidad plástica a la escultura antigua, siempre presente en la obra de Capuz, siguiendo la tradición de las tanagras helenísticas que fascinaron a la sociedad de la Belle Époque. Como sus referentes clásicos, la mayor parte de ellas tratan temas cotidianos, favoreciendo la simplificación formal un cierto aire popular y amable, al que contribuye el uso del color, mientras que la ausencia de mirada evita la sensación de *biblot* y les otorga un carácter de arquetipos.



Juventud

Bronce

83 x 27 x 39 cm

1919

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Centauro
Terracota
36 x 20 x 15 cm
h. 1950
Colección Capuz



Muchacha (¿Indolencia?)

Madera tallada

78 x 21 x 21 cm

h. 1934

Colección Capuz



Niño de la concha

Bronce

98 x 30 x 30 cm

1955

Colección Capuz





Ícaro
Terracota
25 x 40 x 28 cm
h. 1950
Colección Capuz



Ícaro
Bronce
38 x 33 x 30 cm
h. 1950
Colección José Villa

Otoño³⁶. En ambas exposiciones se mostraba el interés creciente desde años atrás por la búsqueda de la sinceridad en el arte, a través de la depuración formal, que, por ejemplo, Van Gogh encontraba de un modo patente en el arte egipcio: «Así, los artistas egipcios, que tenían una fe y trabajaban por sentimiento e instinto, expresan todas esas cosas inapresables: la bondad, la paciencia infinita, la sabiduría, la serenidad, por medio de algunas sabias curvas y proporciones maravillosas. Quiero decir una vez más todavía, que cuando la cosa representada y la manera de representarla concuerdan, el todo tiene estilo y permanencia»³⁷. No en vano, en opinión de Read, se debe volver siempre a Van Gogh si se quiere entender el origen del arte moderno, puesto que «era agudamente consciente del contraste revelado por las obras simples, serenas y monumentales de los pueblos primitivos. Pero entonces se dio cuenta de que ese efecto era producido en él por unos medios puramente formales.»³⁸

De esta manera, la depuración de las formas esenciales va acompañada de una creciente carga significativa asumida por las formas puras. Este recurso cabe ponerlo en relación con el pensamiento de la psicología de la forma, la denominada *gestalttheorie* germánica, basada en la consideración de la capacidad del subconsciente para asimilar, mediante la percepción visual, ideas de validez universal vinculadas a formas arquetípicas. El pensamiento de la Teoría de la Gestalt impregnaría en mayor o menor medida, consciente o inconscientemente, la crítica y la práctica artística del arte occidental en la primera mitad del siglo XX, como materialización de lo que Eugenio d'Ors denominaba pensamiento figurativo, «aquél que logra, mediante la continua invención de figuras adecuadas, la captación del sentido expresivo de la realidad.»³⁹

36 Valga como ejemplo del creciente interés por esta etapa inicial de las vanguardias y sus referentes el artículo de Robles Tardío, Rocío, «Fuera de la pintura, dentro de la creación». En: <https://unpa-seoporelprado.elmundo.es/picasso/fuera-de-la-pintura-dentro-de-la-creacion> (fecha de consulta: 16-02-2021), en el contexto de la exposición *10 Picassos del Kunstmuseum Basel*, celebrada en el Museo del Prado entre el 18 de marzo y el 14 de septiembre de 2015.

37 De la carta escrita por Van Gogh a su hermano Théo el 29 de mayo de 1889, recogida en el volumen *Cartas a Théo*, edición Idea Books, Barcelona, 2003, p. 345.

38 Read, Herbert, op. cit., p. 48.

39 D'Ors, Eugenio, *Tres lecciones en el Museo del Prado*, ed. Tecnos, Madrid, 1989, p. 118.

Mediterránea

Bronce, h. 1955

55 x 33 x 33 cm

Colección Capuz

La Antigüedad revisitada y reinterpretada por la moderna figuración da lugar a la construcción en el imaginario estético del mito de la arcadia mediterránea, un lugar de plenitud y armonía en sencilla convivencia con la naturaleza igualmente amable. A este imaginario, desarrollado por artistas como Matisse, Torres García o Picasso, responde la *Mediterránea* de Capuz, dotada de un aire dionisiaco e impresionista, lejano ya de las formas depuradas de filiación griega arcaica que caracterizaron la plenitud de su carrera. En esta época, la materia se muestra cada vez menos contenida por la forma, trasladando a la dureza del bronce la fluidez magmática del barro trabajado con los dedos. Una autonomía de la materia, cada vez menos domada por la forma, en línea con la tendencia desarrollada por otros autores de la vanguardia europea de la posguerra, como Giacometti, Lucio Fontana o Manzú.



Establecida ya, por tanto, la validez de la vía figurativa y el referente del mundo antiguo como posibilidad de expresión contemporánea en paralelo a la vía de la experimentación vanguardista, aún cabría asistir al denominado «retorno al orden» que experimenta gran parte de la creación artística en el período de entre-guerras. Como respuesta al caos provocado por la contienda bélica, la serenidad y el orden del mundo clásico aparecían como el anhelado marco en el que volcar las inquietudes vanguardistas, dando lugar a un nuevo clasicismo muy distinto del académico, profundamente contemporáneo.⁴⁰

⁴⁰ Silver, Kenneth E., «Un yo más perdurable», en *Caos y clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918 - 1936*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2011, pp. 14 - 51.





Desnudo (¿Ariadna?)

Talla en madera

54 x 47 x 35 cm

h. 1934

Colección Capuz

El cuerpo como arquitectura emocional en la escultura de José Capuz

Sería en este contexto en el que se desarrollaría el lenguaje artístico del escultor José Capuz, erigiéndose en un claro referente entre los creadores que, en el primer tercio del siglo XX, lograrían incorporar al discurso del arte contemporáneo a una escultura española que hasta entonces se debatía agotada entre vacíos academicismos, trasnochadas retóricas barrocas y aburguesados anecdóticos.

Durante su pensión formativa en Italia y París, Capuz asimilaría las sucesivas influencias, pasando de sus inclinaciones modernistas iniciales a la influencia de Miguel Ángel; de la riqueza de matices de raigambre impresionista de Rodin, a la simplificación del antiguo Egipto – de actualidad por los descubrimientos arqueológicos de la época-; del naturalismo, a la simplificación formal del arcaísmo griego, pasando por el tamiz de la Secesión vienesa y las reinterpretaciones del vitalismo monumentalista de Bourdelle o la mediterraneidad de Maillol. Singular influencia ejerció en la creación de sus primeros años el descubrimiento de la obra de Mestrovic, a través de cuya enérgica simplificación formal, de gran fuerza expresiva, enlazaría con la monumentalidad art déco.

Decantadas todas las influencias, el artista creó su propio lenguaje, en el que destaca como elemento definitorio la dualidad formal que caracteriza muchas de sus obras, en las que la referencia clásica o el reflejo fiel de la realidad del retrato se armoniza, por contraste, con el desarrollo expresivo de los volúmenes con los que construye una suerte de anatomía emocional. La propia elección de los materiales y la técnica se mostrará cargada de valor expresivo y simbólico en la elaboración de una escultura que se nos muestra, a un tiempo, marcadamente personal y capaz de encarnar conceptos y significados de valor atemporal.

La figura humana se muestra como el soporte constante de la expresión artística de Capuz; la figura humana, reinterpretada al aire de las nuevas corrientes

Secando a la niña
Bronze
38 x 21 x 18 cm
h. 1950
Colección José Villa



estéticas del siglo XX que, como hemos señalado, encontraron en la Antigüedad clásica, y aún en el arcaísmo, un claro referente para la modernidad figurativa. De esta manera, Capuz elaboraría un lenguaje netamente personal y contemporáneo, sólidamente fundado en las posibilidades de la figura humana como vehículo conceptual. La depuración formal conduce a una esencialización de los volúmenes figurativos, en un recurso donde con lo menos se consigue transmitir lo más. Esa misma esencialización formal contribuye a la identificación de arquetipos atemporales, otorgando a la obra en apariencia sencilla de Capuz su carácter clásico de permanente y universal validez.

Conceptos como la mediterraneidad, de Aristides Maillol, trascendían con mucho la mera imitación del modelo antiguo, puesto que, como ha señalado Bozal, cada obra «lleva el lenguaje a un nivel y es de ese nivel del que parten otros artistas, ya sea para hacer algo diferente, prolongar o contradecir lo que en ese nivel quedó establecido, ya para hacérselo ver con otros ojos y diferentes posibilidades de las asumidas. La historia del arte es un diálogo inagotable.»⁴¹

Estos planteamientos estéticos los encontramos presentes en su relieve de la teofanía de Afrodita del gran friso representativo de la armonía de las bellas artes y artes aplicadas (1926) para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde destaca el valor tectónico de la figura humana, en una composición donde la estricta simetría y la absoluta frontalidad en la presentación del ídolo inciden en el carácter de revelación sagrada, en un espacio enteramente construido por las anatomías esencializadas de rotundos volúmenes claramente definidos.

Para Arnheim, «la escultura cumple un cometido esencial cuando se incorpora al plano arquitectónico en calidad de intermediaria entre la abstracción del edificio y la corporeidad humana de sus habitantes.»⁴² Asumiendo este postulado,

⁴¹ Bozal, Valeriano, Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II. 1940 -2010, La balsa de la Medusa, Madrid, 2013, p. 387.

⁴² Arnheim, R., Ensayos para rescatar el arte, Cátedra, Madrid, 1992, p. 96.

Niño del cordero
Bronce
44 x 53 x 42 cm
h. 1950
Colección José Villa



la escultura de Capuz aplicada a la arquitectura madrileña recibe también la influencia del lenguaje arquitectónico, en una hibridación de recursos formales por la que los cuerpos asimilan la composición mediante acumulación tectónica de volúmenes esenciales, en una solidez y estabilidad paralelas a las del elemento arquitectónico en que se inscribe. No es casual este carácter en edificios destinados a ser emblemas de entidades bancarias o aseguradoras. La solidez, la inmutabilidad y la garantía que se le atribuye a una aseguradora aparecen expresivamente personificadas en su escultura para La Equitativa (1928), coronando

su nueva sede social en un chaflán de la calle Alcalá con una simbólica matrona en piedra violácea que, en su arcaizante modernidad, es heredera de aquella estatuaria egipcia realizada sin aristas ni debilidades para encarar la eternidad.

En otras ocasiones, el cuerpo humano necesita de la muleta arquitectónica para completar su expresión emocional. Esto es así en el caso del monumento urbano, al menos inicialmente. En su monumento al Dr. Moliner (Valencia, 1919), la clásica noble sencillez y serena grandeza – que hubiera recomendado Winckelmann – del homenajeado se ve apuntalada por la disposición simétrica de las dos figuras femeninas que se yerguen sobre sendas volutas agigantadas que terminan por cerrar la composición triangular, piramidal, del monumento. El esquema compositivo – que evoca el recuerdo de las tumbas mediceas de Miguel Ángel – se convierte por sí mismo en cauce de expresión de los ideales que quiere transmitir el monumento; la forma equilibrada triangular como expresión de las ideas personificadas por las esculturas figuradas: paz y armonía social, por el amor y la ciencia.

La evolución de la idea de monumento y su relación con la figura humana dan un paso de gigante en el innovador monumento a Justino Flórez (Jaén, 1929), donde una figura humana reducida a los volúmenes esenciales, perfectamente definidos en rotundas formas pulidas de clara raigambre art déco, parece descargar toda su energía sobre la materia pétreo apenas desbastada, revelando el retrato en relieve del personaje conmemorado.

La composición triangular y su desarrollo volumétrico piramidal, tan relacionada con las ideas de armonía y equilibrio, defendidas por corrientes masónicas y filantrópicas, será una constante en la producción escultórica de José Capuz. Su preocupación por la depuración formal se sitúa en paralelo con el interés por la valoración matérica, de manera que un mismo tema, desarrollado sobre soportes de distinta naturaleza, adquirirá características y connotaciones distintas.



Maternidad
Talla en madera
79 x 39 x 50 cm
1929
Colección Capuz

Por otra parte, la relación con la arquitectura en la concepción escultórica de la figura humana desarrollada por Capuz va mucho más allá de la circunstancial yuxtaposición puntual en íntima relación entre las dos artes. Esa deconstrucción escultórica del cuerpo implica un necesario análisis estructural, capaz de valorar el fragmento en sí mismo y en cuanto a la relación con las partes, en una suerte de arquitectura corporal que precisará de una estudiada depuración formal para poder encontrar apreciaciones valorativas de interés, más allá del naturalismo anecdótico propio de la sala de despiece del matadero.

De esta manera, en la *Maternidad* (1929), en madera, crea una montaña anatomizada en volúmenes depurados, limpios, tendentes a una geometrización sin aristas, donde aflora la construcción casi arquitectónica de la escultura, pero en la que, al mismo tiempo, consigue, con unas sutiles modulaciones en la talla, conferir vida, realidad y noble monumentalidad a la acumulación ordenada de volúmenes.

De acuerdo con la valoración de la teoría de la Gestalt, resulta frecuente en Capuz el recurso a la composición piramidal, forma asociada, así mismo, a la idea del altar del sacrificio y lugar de la iluminación. Mediante la pirámide, que se asienta firme en el suelo, es posible ascender desde el plano terrenal al plano de la iluminación espiritual.⁴³ Este recurso será especialmente utilizado por Capuz en sus obras de carácter religioso, donde la aplicación de sus presupuestos estéticos conseguirá incorporar a la imaginería religiosa al discurso general de la escultura contemporánea, sin renunciar a su validez como icono de veneración popular.

⁴³ Cirlot, J. E., Diccionario de símbolos, Siruela, Madrid, 2006, pp. 96 – 98.

Los numerosos dibujos elaborados por Capuz no cabe entenderlos como estudios preparatorios o, al menos, no exclusivamente como tales. Capuz encontraba en el dibujo una materia y técnica más para dar salida a su expresión creadora. Tienen estos dibujos acuarelados - muchos utilizados como estudios previos sobre el plano de ideas posteriormente desarrolladas en el volumen escultórico- el valor añadido de representar la creación más íntima y directa del escultor, cualidad compartida con las obras en pequeño formato, en terracota o posteriormente fundidas en bronce.

Dibujos de escultor, donde la figura humana es prácticamente el único elemento, prescindiendo de toda consideración espacial o reduciéndola a una presencia casi simbólica, lo imprescindible para evocar el espacio en el que la figuración se desenvuelve.

Pero el carácter escultórico de estas formas dibujadas no sólo tiene un papel preparatorio sino que en la mayor parte de las veces tienen un carácter finalista en sí mismos, como otra manera, otro soporte, se podría decir, donde Capuz desarrolla sus inquietudes estéticas. Así quedó de manifiesto con la exposición exclusivamente de dibujos realizada por José Capuz en el Museo Nacional de Arte Moderno, en 1936

Hacia el final de su vida, cuando ya las fuerzas le fallaban, el modelado del barro y el dibujo se convirtieron en la materia cercana en la que Capuz continuó desarrollando su constante ideal artístico hasta su fallecimiento, en 1964.











Capuz, o la validez escultórica de la imaginería religiosa

No es posible desligar la producción de obras de asunto religioso del resto de la producción escultórica de Capuz, de tal manera que en su obra sacra encontramos la persecución de estos ideales de valor universal expresados con los mismos recursos formales, implementados por las particularidades del soporte, la madera, y la utilización del color.

En las esculturas de Capuz, la reducción a la esencia de la forma contribuye a plasmar de una manera más evidente las grandes ideas, lo universal: prescindiendo del detalle, de lo particular en la forma, alcanza el ideal, lo general del concepto. De esta manera el escultor incidía en su habitual resolución de la escultura religiosa, combinando los acabados más naturalistas de las carnaciones con los recursos expresivos de la forma desarrollados en la talla de las vestiduras. Cabe recordar en este punto la influencia desarrollada sobre los artistas del primer tercio del siglo XX, junto al arcaísmo y lo primitivo del mundo antiguo, del que se puede considerar el arcaísmo del arte cristiano, el lenguaje plástico románico y gótico, especialmente interesante en cuanto a sus posibilidades expresionistas.⁴⁴

Debemos contemplar la incorporación de Capuz, a su regreso de Roma, a los Talleres de Arte Granda como una circunstancia propicia para asegurar unos ingresos regulares. No fue Capuz un imaginero al uso, como lo había sido su padre, con ese carácter de especialización, sino que su dedicación a la imaginería religiosa fue, en gran medida, consecuencia del mercado escultórico en la España de la época. Pero tampoco debemos desdeñar el interés del escultor por la iconografía religiosa, temática que desarrolló habitualmente a lo largo de su

⁴⁴ De hecho, para autores como Burckhardt, el excesivo naturalismo del lenguaje renacentista o barroco eliminaba la posibilidad de un arte verdaderamente espiritual: «Una visión espiritual se expresa necesariamente mediante determinado lenguaje formal: si este lenguaje falta, de modo que el arte supuestamente sagrado tome prestadas sus formas a cualquier arte profano, es que no hay visión espiritual de las cosas.» Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, 2000, p. 5.



carrera, más allá de los encargos específicos y de la talla en madera, convirtiéndose en uno de sus más logrados vehículos de expresión estética. 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.

Félix Granda Buylla (Pola de Lena, 1868 – Madrid, 1954), sacerdote y artista, había creado los Talleres de Arte con el propósito de recuperar la dignidad del arte sacro: *«hacer un arte impregnado del olor a Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpita, y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda a las necesidades del presente.»*⁴⁵

Granda se mostraría influido por el movimiento *Arts and Crafts* de William Morris y, como el británico, consideraba que no existe distinción entre artes mayores y artes decorativas, otorgando incluso la preeminencia a lo decorativo, al reconocer que su deseo es decorar, *«es decir, ordenar, subordinando a un fin determinado varias obras de arte»*.⁴⁶

Talleres de Arte desarrollarían grandes encargos, contando con el concurso de Capuz, dirigiendo la componente escultórica⁴⁷. Entre ellos, destacaría el monumental retablo de la iglesia jesuítica de Reina, en La Habana (1922), donde Capuz reinterpreta en volumen escultórico las referencias de la Secesión vienesa, a través de la iconografía presente en las pinturas murales del altar en la iglesia de Steinhof, de Otto Wagner.

45 Granda, Félix, «mi propósito», en *Talleres de Arte*, Madrid, 1910, p. 29.

46 Ibidem, p. 31.

47 González, Emilia, «150 Aniversario del nacimiento de D. Félix Granda Buylla», en <https://blog.granda.com/2018/02/21/150-aniversario-don-felix-granda/>, (consultado 20/12/2022)



Retrato de Félix Granda

Relieve en bronce

40 x 51,5 cm

1920

Fundación Félix Granda, Alcalá de Henares

En su labor de renovación de la escultura religiosa, Capuz contó con la complicidad del principal de sus comitentes en este mercado, la Cofradía de los Marrajos de Cartagena, para la que realizaría a partir de 1925 sus obras imagineras de mayor modernidad⁴⁸.

Probablemente serían las gestiones realizadas con motivo de la coronación canónica de la Virgen de la Caridad las que permitiesen a la cofradía establecer contacto con el escultor José Capuz, a través de los Talleres de Arte Granda, con los que estaba vinculado, y que se encargarían de confeccionar la corona para la Patrona e incluso un proyecto de retablo para el templo, proyecto este último que no llegó a materializarse. De haberse llevado a cabo el proyectado retablo, probablemente hubiera sido una de las primeras obras de Capuz para Cartagena, si tenemos en cuenta que en el proyecto figuraban «*ricas tallas policromadas de gran tamaño.*»⁴⁹

En la junta general celebrada por la Cofradía Marraja el 21 de mayo de 1924 se adopta 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.*»⁵⁰ A partir de ese 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

⁴⁸ A partir de 1924, la Real e Ilustre Cofradía de nuestro Padre Jesús Nazareno (vulgo «Marrajos») de Cartagena acometería un proceso de renovación y enriquecimiento de su patrimonio escultórico, recurriendo para ello al escultor Capuz, quien tras su exposición en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1924, se encontraba en pleno reconocimiento de su papel como referente esencial de la nueva escultura española. De esta manera, Capuz fue entregando para Cartagena su *Soledad* (1925), *Piedad* (1925), *Cristo Yacente* (1926), *Descendimiento* (1930), *Jesús Nazareno* (1931), *Dolorosa* (1931) y, tras la destrucción de la guerra civil, las nuevas imágenes de *Soledad* (1943), *San Juan* (1943) y *Jesús Nazareno* (1945), así como su último grupo procesional, *Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen* (1953).

⁴⁹ 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, El Eco de Cartagena*, Cartagena, abril de 1924.

⁵⁰ *El Porvenir*, Cartagena, 22 de mayo de 1924, p. 1.



Joni Capri

Virgen con el Niño

Bronce, 1920

102 x 29 x 32 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

En la producción de Capuz, el asunto religioso no es consecuencia exclusiva del encargo. En piezas como ésta, reivindica la validez contemporánea de la escultura religiosa, desde el origen: la propia materia del arte. Al igual que transgrede los cánones establecidos utilizando la madera - reducida por la tradición a la imaginería religiosa - para realizar algunas de sus obras de carácter profano más innovadoras, recurre también al bronce de los dioses clásicos o los monumentos para crear esculturas de tema religioso. Y algo del espíritu pagano y monumental se transfiere a esta imagen de la Virgen, donde aprovecha el carácter fundente de la colada de bronce para modelar unos volúmenes delicuescentes, dando lugar a una pieza plena de los clásicos principios winckelmannianos de «noble sencillez y serena grandeza», no exenta de esa ensoñación simbolista, un tanto inquietante, que supieron apreciar sus contemporáneos:

«Esta imagen es de origen bizantino gótico; el niño se acomoda en brazos de la madre con el alarde de naturalidad de un cachorro; es bellísimo; la madre, en el mayor grado de belleza y madurez femenina, casta y grave, tiene cierta afectación mimosa en la inclinación de su cabeza, y en los pliegues del vestido y del manto hasta el suelo, esbózase aquella nota de terrible fortaleza de la Palas Atenea, que parece como ceñida y sustentada por lanzas, y todo esto suavemente, con cierta languidez en la elegancia suprema y con un algo de florecimiento primaveral en las manos de la virgen, en su rostro y en las carnes del niño. Confieso que el primer día me alarmó esta estatua, se me antojó algo excesiva de estilo, que el segundo día me gustó más y que fue ayer cuando me parece que acabé de percibir lo que ha hecho el autor.»

(Francisco Alcántara, *El Sol*, Madrid, 30 enero 1924)





Virgen con el Niño

Talla en madera

104 x 32 x 30 cm

1918

Colección particular

procesional, al que, a pesar de los fuertes condicionamientos, sería capaz de aportar su estilo particular imbuido de modernidad, transformando temas antiguos en piezas de arte no sólo nuevas sino absolutamente contemporáneas en cuanto a su concepción estética.

Esa evolución de estilo que hemos señalado en la obra de Capuz, también se venía experimentando en la propia ciudad de Cartagena que, en su arquitectura, de las delicadezas modernistas había ido evolucionando hacia nuevas fórmulas que tan pronto recurrían al casticismo como buscaban una vuelta al clasicismo o se decantaban hacia los volúmenes puros y aristados y la profusa decoración estilizada y concentrada del art déco⁵¹. Además, bajo el mandato del alcalde Torres se pusieron en marcha numerosos proyectos urbanísticos, entre los que cabe destacar la ordenación de la plaza de los Héroes de Santiago de Cuba y Cavite o la transformación en clasicistas jardines colgantes sobre el mar del conjunto formado por el Castillo de la Concepción y la Muralla del Mar. Dentro de esta renovación del espacio urbano se debe inscribir la erección de distintos monumentos, entre ellos el dedicado a Villamartín, obra, precisamente, de José Capuz.

La Piedad (1925) sería el primer gran encargo de los Marrajos a Capuz. En la realización de su obra, el escultor tenía que lidiar con el importante condicionante de la referencia popular a la imagen barroca napolitana de la Virgen de la Caridad, la Patrona de Cartagena.

Frente a la concepción barroca, Capuz plantea una imagen serena, con el recuerdo de la monumentalidad renacentista de Miguel Ángel. Pero la cita miguelangelesca no es tanto la referencia literal a su famosa *Piedad del Vaticano* como la reinterpretación de sus esculturas presentes en las tumbas mediceas, y especialmente la personificación de *la Noche*, en una resignificación formal y conceptual de la iconografía pagana que será habitual en su producción sacra.

⁵¹ Pérez Rojas, Francisco Javier, *Cartagena 1874 - 1936 (Transformación urbana y arquitectura)*, Editora Regional, Murcia, 1986.



Ave María

Talla en madera y alabastro

68 x 55 cm

1920

Parroquia de San Gregorio Bético, Granada

La composición clasicista, equilibrada, se completa con una resolución formal de grandes planos que, en el caso del manto, caen en plisado de rectas facetas, evocadoras de la estatuaria arcaica griega y de un claro gusto art déco.

Sería el de la Piedad uno de los temas más recurrentes en la obra de Capuz, elaborado en múltiples interpretaciones, formatos y materiales, desde el dibujo, a la escultura en madera o el bronce. No era necesario que mediara un encargo devocional para que el escultor abordase el tema, o su trasunto en la maternidad, en repetidas ocasiones. Y es precisamente en aquellas realizaciones desvinculadas del encargo en las que Capuz desarrolla más libre y novedosamente las posibilidades expresivas que le brindaba el asunto, como queda patente, por ejemplo, en el relieve en bronce que con el tema de La Piedad alcanza la medalla de oro en la exposición de 1931 del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Tras el éxito obtenido con la *Piedad*, Capuz recibiría inmediatamente un nuevo encargo de los marrajos: la realización de un Cristo yacente.

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. Quedaba concebida la imagen de este modo como un relieve, formando un todo con los elementos accesorios de sudario, almohadones y losa sepulcral. Esta disposición, además de contribuir a la mejor visibilidad, proporcionará nuevas claves de lectura iconográfica realizadas por el trono que se construirá ex profeso para esta imagen un año después. 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 inclinado para facilitar su contemplación.

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

a una honda y serena expresividad conseguida con una talla absolutamente moderna resuelta en planos aristados, tanto en los cabellos como en las líneas del sudario. No obstante, al igual que ocurría en la arquitectura déco, Capuz parece buscar deliberadamente el contraste entre las superficies limpias y el detalle de color como medio para acentuar aún más esa sensación de abandono de la muerte. 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. 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 española⁵², que Capuz parece haber recogido en una interpretación poético-místico-castiza al sustituir los barrocos gotorrones de sangre por ramilletes de rojos claveles, símbolo de la sangre y la pasión española.⁵³

Antes de su traslado a Cartagena, el Cristo Yacente pudo ser contemplado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde Capuz era profesor, asegurando la prensa que con esta pieza llegaba a su culminación la faceta imaginera del autor⁵⁴, y recibiendo los elogios de Benlliure, que *«ha manifestado admirablemente que en esta clase de esculturas hay hoy en España dos obras cumbre, el Cristo de Blay, y el Yacente de Capuz, y cuando el alto espíritu de Pío Baroja ha rendido el homenaje de su mudo elogio, con la emocionada contemplación silenciosa por espacio de más de dos horas ante la portentosa escultura.»*⁵⁵

La existencia en los Talleres de Arte Granda del modelo en yeso del Yacente ha conducido a la existencia de varias piezas derivadas del original para Cartagena,

52 Pérez Rojas, Javier, *Art déco en España*, Cátedra, Madrid, 1990.

53 López Martínez, José Francisco, *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y símbolo*, Cartagena, 2000, pp. 60 - 64.

54 *Heraldo de Madrid*, 27 de marzo 1926, p. 2.

55 Nevado, Oscar, «Un ‘Cristo yacente’ de Capuz», en *Cartagena Nueva*, 28 de marzo de 1926, p. 1.



Detalles del rostro de la *Virgen de la Piedad*
Foto Moisés Ruiz



aun cuando acabado y policromía presentan importantes diferencias que denotan la ausencia de la autoría de Capuz.

El trono procesional elaborado por los Talleres de Arte Granda en 1927 para la imagen de Cristo Yacente realizada por José Capuz vino a completar el mensaje de la imagen sagrada con un elaborado programa iconográfico. En este monumental catafalco procesional, la imagen del ángel portador de la Luz a la cabecera de Cristo se convierte en la pieza más relevante y clave en la interpretación de todo el conjunto.

Es esta imagen del ángel del Santo Sepulcro una de las seis piezas escultóricas que incorpora el trono. Aun cuando no lleva firma, se puede atribuir formalmente al mismo José Capuz, teniendo en cuenta la colaboración del artista en aquella época con los Talleres de Arte Granda y la predilección que el propio Félix Granda sentía por el escultor valenciano. Los mismos rasgos de la escultura de Capuz que pode-



mos apreciar en la representación de las tres virtudes teologales, dispuestas a los pies del trono, Fe, Esperanza y Caridad, la noble sencillez y serena grandeza clásicas, el escueto modelado de formas limpias, los planos aristados, elementos todos característicos de la escultura de Capuz, los encontramos también en los tres ángeles que culminan el conjunto a la cabecera del trono: los dos angelitos oferentes de la guirnalda y el ángel portador de la antorcha.

Este ángel luciferario destaca en el conjunto del trono por su disposición culminante y por la especial riqueza del trabajo de talla, dorado y añadidos de filigrana y pedrería. Sin embargo, a pesar de su relevante presencia, no compite por el protagonismo con la imagen principal sino que la complementa y realza mediante unos recursos formales que permiten entenderla dentro del plano de significación alegórico que acompaña a la representación de Cristo Yacente expuesto en el altar del sacrificio pascual. En este sentido, las tonalidades en caoba y dorado en las que se resuelve el lenguaje del color de la talla del ángel consiguen incorporarlo como



João Capra

Piedad
Bronce
48 x 35 x 30 cm
h. 1953
Colección Capuz



Cristo Yacente
Yeso, 1925
20 x 60 x 15 cm
Talleres de Arte Granda

Talleres Arte Granda / José Capuz
Trono del Santo Sepulcro, 1927
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, Marrajos. Cartagena



Talleres Arte Granda / José Capuz
Ángel del Santo Sepulcro
Talla en madera, teñida, dorada y con incrustaciones
97 x 116 x 63 cm, 1927
*Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, Marrajos, Cartagena*







un elemento del trono procesional, aun cuando se trate de una animación de los elementos inertes que conforman el catafalco.

Desempeña, además, el ángel el papel fundamental en una obra procesional de servir de vínculo entre el mensaje transmitido por el trono y los espectadores del cortejo, participando de ambos niveles significativos, la contemplación y lo contemplado, puesto que al dirigir su confiada mirada al público le hace partícipe de su certeza en la promesa de la Resurrección, desempeñando el papel de mensajero del *ángelos* helénico.

La talla rotunda y vigorosa de los pliegues que forman la túnica del ángel, sus zigzagueantes aristas de reflejos metálicos, tan del gusto déco, contrastan con la serena belleza clásica del rostro, donde se ha prescindido de la policromía en favor de un ligero teñido de los tonos naturales de la madera. El detallismo de las



Descendimiento
Talla en madera policromada y dorada, 1930
Cofradía de los Marrajos, Cartagena

alas y su elegante tratamiento dorado de tono bronceíneo insisten en esa búsqueda del contraste y refuerzan la impresión de sobrenaturalidad de este espíritu puro que se muestra refulgente entre las sombras de la muerte al portar la luz de Cristo, por los destellos dorados de su cabellera agitada, las alas y las incrustaciones de filigranas metálicas y piedras semipreciosas que se reparten por sus vestiduras.

En 1927 se verifica la recepción de Capuz como académico de Bellas Artes. Su discurso de ingreso, reducido a la mínima expresión de los obligados formalismos, sería sustituido por la elocuencia de su obra escultórica, entregando para ello el bronce de *Virgen con el Niño*,⁵⁶ lo que viene a corroborar una vez más que el asunto religioso no era para Capuz un tema impuesto por la necesidad, hasta el punto de elegir una pieza de arte sacro para representar su lenguaje ante la comunidad académica.

El grupo del *Descendimiento*, realizado en 1930 para la cofradía de los Marrajos de Cartagena, supondría su definitiva consagración como el auténtico renovador de la escultura religiosa, y el reconocimiento de su maestría en conseguir el difícil equilibrio entre tradición y novedad, en la combinación de la simplificación expresionista y las referencias naturalista, la emoción de los paños y la serenidad clasicista de los rostros o la proporción y delicadeza clasicista de la anatomía de Cristo. La obra de Capuz trasciende aquí lo meramente narrativo, episódico, de un pasaje de la Pasión, para dotar al grupo del *Descendimiento* de un contenido de valores universales. Es ésta una característica de la obra clásica: frente a lo anecdótico, fungible, de una representación más efectista, la obra de Capuz permite un acercamiento constante, siempre distinto, sin agotar nuestra percepción más puramente sensorial. El hondo contenido espiritual de este excepcional grupo se articula mediante un triple discurso de

56 «Elegido Académico numerario el 7 de abril de 1924, tomó posesión el 24 de abril de 1927, siendo el primer Académico en quien se cumplió la disposición relativa a la sustitución del discurso reglamentario por la entrega de una obra original del artista elegido, y en virtud de ello el Sr. Capuz donó la admirable figura de la Virgen, en bronce, que honra nuestro Museo.» «Defunción del Académico numerario D. José Capuz y Mamano», en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 18, Madrid, 1964, p. 49.

Descendimiento, detalle



la composición de volúmenes, de la expresión de la forma y de la luz del color, magistralmente orquestado por Capuz para conseguir una obra imperecedera.

En Capuz, la forma, reducida a lo esencial, se pliega a la expresión del mensaje. El recurso a las formas esenciales está en relación con todo el pensamiento de la psicología de la forma, la *gestalttheorie* germánica, que confía en la capacidad de la percepción visual para asimilar inconscientemente ideas de valor universal asociadas a las formas básicas más sencillas. Depuración formal y compositiva, porque, frente a la tradicional máquina barroca, de múltiples personajes y puntos de vista cambiantes, Capuz reduce el grupo a los protagonistas esenciales y a una clara visión frontal, a modo de altar.

Incluso ha desaparecido el entorno que podría desviar nuestra atención del foco principal y centro alrededor del cual gira toda la escena, que no es otro que el

cuerpo de Cristo. Eliminada cualquier referencia ambiental, el espacio se sitúa fuera del tiempo. Son los propios protagonistas quienes construyen el espacio, bebiendo de la fuente primordial, el cuerpo y la sangre de Cristo. Así visto, el grupo adquiere una inédita significación eucarística que nos habla una vez más de las profundas convicciones religiosas del escultor. Todos los personajes establecen un contacto más o menos directo con el crucificado, y en la manera en que se establece esa relación va a cifrar Capuz gran parte del significado más profundo de este excepcional grupo escultórico. La expresión emocional de las formas aparece evidente en la contraposición como firme pilar de la imagen de San Juan, soporte y trasmisor que será del mensaje de Cristo, en contraste con la imagen de la Magdalena que apenas es capaz de aproximar sus manos a la mano desenclavada de Cristo; la preeminencia del eje vertical sobre el horizontal. El gesto, la mano de la Magdalena aproximándose suplicante a la mano de Cristo que parece derramar los dones de la redención sobre la mujer y sobre toda la tierra, con la que terminan fundiéndose las formas caóticas, desoladas, del manto de la mujer al pie de la cruz. Una vuelta en oro del filo del manto, en contacto con la tierra, parece aludir al próximo triunfo de la luz de Cristo sobre el paisaje oscuro, gris, inerte, que conforman las vestiduras de la Magdalena sobre el monte Calvario. Y toda la composición enmarcada en un ideal arco de medio punto, en el que se separan con la línea de impostas del travesaño de la cruz los planos terrenal y celestial, reforzando la idea de altar de todo el grupo escultórico.

Toda esta riqueza de mensaje emocional y teológico la consigue no mediante los recursos a lo anecdótico, al detallismo realista, o a los aspavientos formales y declamatorios, sino, todo lo contrario, mediante la esencialización formal y la contención expresiva. Se diría que Capuz sigue la norma formulada por Mies van der Rohe en su famosa máxima del menos es más. En esa capacidad reside gran parte de la serenidad y del clasicismo del escultor, en la capacidad de poder transmitir expresiones individualizadas e ideas universales con unos rasgos que se diría apenas esbozados. El tratamiento expresionista de los volúmenes

Del vaciado en yeso de un busto clásico del s. II, a la imagen de *San Juan Evangelista*, de Capuz, en madera policromada. Cofradía de los Marrajos, Cartagena. Secuencia fotográfica de Moisés Ruiz



puros, aristados, y los perfiles de limpieza casi metálica han llevado a considerar este grupo como una insólita incursión de la imaginería procesional en el ámbito estético del art déco.⁵⁷ Capuz maneja a la perfección los resortes de la escultura procesional, que ha de apreciarse en la distancia, desenvolviéndose en un entorno urbano cambiante, circunstancias que señaló Rudolf Arnheim en su estudio sobre arte y percepción visual: «A distancia, los compromisos personales pierden fuerza; el detalle accidental se desdibuja y la esencia revela su forma más amplia. El artista despegado, como el científico, se aparta de la apariencia individual para asir más directamente las cualidades fundamentales. A través de la abstracción de la mejor pintura y escultura modernas se intenta una captación inmediata de las puras esencias [...] La forma pura apunta más directamente a la relojería oculta de la naturaleza, que los estilos más realistas representan indirectamente a través de sus manifestaciones en las cosas y sucesos materiales.»⁵⁸

Tras la guerra civil, la práctica exclusividad de la producción imaginera de Capuz para con Cartagena hubo de diversificarse para atender la demanda generada por la destrucción del patrimonio religioso sufrida durante el período bélico y el nuevo clima de religiosidad oficial. Surgen así tallas policromadas para Cuenca, Elche, Lorca, Cieza, Madrid o Málaga, además de seguir atendiendo los encargos de reposición e incremento para la que se consideraba *su cofradía*, la de los marrajos de Cartagena.⁵⁹

Sin embargo, lejos de seguir la que fue práctica habitual de intentos de recreación de aquellas antiguas imágenes desaparecidas, Capuz, aun lidiando con las dificultades impuestas incluso por los condicionantes de tener que adaptarse a la imaginería para vestir, logró seguir aportando el valor de novedad y singularidad que se le atribuye a la obra de arte, dando lugar a alguno de los más singulares procesos de creación en la imaginería religiosa española.

57 Pérez Rojas, Javier, *Art déco en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 277-279.

58 Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1986, p. 169.

59 Hernández Albaladejo, Elías, *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996.



Virgen de la Soledad

Talla en madera policromada, de vestir, 1943

Cofradía de los Marrajos, Cartagena



Jesús Nazareno
Talla en madera policromada, de vestir, 1945
Cofradía de los Marrajos, Cartagena

Cabeza de Cristo
Barro cocido patinado
30 x 20 x 26 cm
1950
Colección Capuz



Tal ocurrió con el caso de su San Juan Evangelista, de indudable reminiscencia clásica, resultado de una interesante experimentación de Capuz, al conseguir, a partir de un busto clásico del s. II d.c. - perteneciente a las colecciones del Museo del Prado - la resemantización de una pieza profana en icono procesional cristiano, aprovechando los valores simbólicos que la transposición del panteón grecorromano a la iconografía cristiana ha aportado desde el origen del arte sacro⁶⁰. Junto a los valores simbólicos e iconográficos, la utilización por Capuz del modelo clásico se puede relacionar con su interés por la estatuaria antigua y como una forma de reivindicación de la validez escultórica de la escultura policromada. Y, en efecto, gran parte del éxito devocional de la imagen de San Juan de los Marrajos hay que buscarla en la utilización por Capuz de los mecanismos retóricos de la estatuaria clásica romana puestos al servicio de la imagen religiosa procesional. Si Capuz toma el modelo literal del busto clásico, no es menos cierto que a él se debe, junto a las indicaciones del comitente, el acierto de componer una imagen de vestir a la manera de las solemnes esculturas antiguas dedicadas al culto imperial. Así, si el escultor romano confería un aura divina al retrato imperial, Capuz confiere un carácter sacro a la cita pagana, en un simbolismo de ida y vuelta que otorga todo su sentido a las palabras del capellán de la cofradía cartagenera, cuando en 1977 evocaba la imagen de San Juan tras el Encuentro, en la mañana del Viernes Santo, de esta manera: «*Después pasea su magnificencia entre las luces de la mañana y parece un dios vencedor con su palma de triunfo. Capuz le dio la belleza griega para su faz. Consta que hubiera sido un Apolo, el dios del sol, y fue, dichosamente para nosotros, el Apóstol de la luz.*»⁶¹

La referencia a la tradición iconográfica de la Antigüedad vuelve a estar presente en la imagen de la *Virgen de la Soledad*, recurriendo al arquetipo clásico de la

60 López Martínez, José Francisco, «Del mármol clásico a la talla policromada. Resemantización de una imagen del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano», en *Estudios de escultura en Europa*, coord., por Cañestro Donoso, Alejandro, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2017, pp. 73 - 82.

61 Pérez Madrid, A., «San Juan Evangelista, alguien entrañablemente querido», en *Santo Amor de San Juan*, Cartagena, 1977, s/p.



Crucificado
Bronce
95 x 81 x 25 cm
h. 1946
Colección José Villa

sacerdotisa o la figura del orante, ya utilizado desde los tiempos del arte paleocristiano, presentando a María, al final del cortejo procesional, como oficiante del misterio pascual y medio para alcanzar sus dones espirituales. La disposición simétrica y frontal se ve enfatizada por la presentación de la imagen en un típico trono de estilo cartageno que redundante, mediante la monumentalidad de la máquina procesional, en el sentido de elevación espiritual. De esta manera, sutilmente, Capuz aprovecha las características de la puesta en escena para reforzar el mensaje de su obra, y afronta las habituales limitaciones escultóricas que implica una imagen de vestir aportando parte del ajuar, mediante una mantilla dorada que habrá de trasladar al vestuario de la imagen la utilización del oro en torno al rostro y el pecho de la imagen, como símbolo de la revelación salvadora de la que es partícipe María.

La labor de restitución de la imagería desaparecida de los marrajos culminaría con la ejecución, en 1945, de la talla del *Nazareno*. Lo que hubiera podido ser un condicionante para su creación, la necesidad de adaptar la imagen a su función en la representación teatralizada del Encuentro con la Virgen Dolorosa en la calle de la Amargura, lo convierte el escultor en una oportunidad para variar el arquetipo tradicional, haciendo levantar la mirada del Nazareno y girar el rostro hacia un lado, mostrándolo claramente -altivamente, se podría decir- y creando una composición más abierta, en la que la cruz ya no es el elemento principal de la composición sino el fondo que realza la mirada sobrecogedora de Jesús, confiriéndole ese aura de *dignitas* tan propia de la estatuaria antigua, referencia constante en la obra de Capuz. Esta composición abierta respecto al eje del madero redundará en el éxito de una imagen itinerante, en la que los puntos de vista van variando a medida que se desplaza andando - triunfando- sobre su trono. Y es que Capuz nos muestra a Cristo como un héroe trágico, triunfante en su sufrimiento, portando la cruz no ya como instrumento de martirio sino como atributo de triunfo final. Hubiera podido parecer que el arte de Capuz, tan dado a la simplificación y esencialización de la forma, pudiera haber sido incompatible con la tradición

Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen

Madera tallada, policromada y dorada, 1953

Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Marrajos, Cartagena

Los valores expresivos de la forma serían desarrollados por Capuz en su último grupo escultórico procesional, *Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen*, donde afronta el tema iconográfico de «los dolientes».

Es posible establecer un triple discurso interpretativo en este grupo escultórico, a través de la composición, la talla y el color. La composición triangular, piramidal, además de seguir un esquema de equilibrio clásico, remite una vez más a la idea de la montaña como lugar de la revelación, de teofanía.

Mediante el recurso de la utilización expresionista de la forma, Capuz ahonda en el concepto, en la idea de la soledad y la reflexión ante la muerte de Cristo. Es esta capacidad para otorgarle a lo particular una validez universal la que nos habla del espíritu clasicista de Capuz. De nuevo encontramos el contraste entre el naturalismo de clásica serenidad de los rostros y la simplificación expresionista de las vestiduras que se convierten en vehículo emocional y caracterizador de los personajes. Se diría casi que los personajes, los rostros, su serenidad, aparecen envueltos por la emoción de los ropajes que nos hablan mucho más explícitamente de la naturaleza de sus sentimientos y desempeñan la necesaria complementariedad expresionista de la serenidad clasicista de los rostros.

Un color pardo aparece como dominante y otorga unidad al grupo; color oscuro que corresponde a la oscura hora del momento narrativo. Pero junto a ese color pardo, oscuro, contrasta el brillante dorado, alusivo a la luz de Cristo y la redención, que funciona como una íntima fuente de luz interior en la cueva de la Soledad, ahondando en el significado de la imagen de la cueva que acoge como un santa sanctórum el germen de la redención. Es la vuelta dorada del oscuro manto la que se vierte sobre la abatida figura de la Magdalena, en abierto contraste luminoso con su estado de desolación; y es la luz del oro la que se extiende entre las manos del Apóstol, dispuesto a la difusión del mensaje.









- ▲ *Soledad*
Detalle del grupo Santo Amor de San Juan
en la Soledad de la Virgen
- ▲ *María Magdalena*
- ◀ *San Juan Evangelista*

de las vestiduras recamadas. Y, sin embargo, el aditamento de ricos bordados asume en este caso el valor de contraste emocional que en las tallas de Capuz desempeñan los expresivos drapeados en contraposición a la serenidad clásica de los rostros.

Este recurso a los valores expresivos de la forma sería desarrollado por Capuz en su último grupo escultórico procesional, el denominado *Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen*, donde afronta el tema iconográfico de «los dolientes». En el grupo destaca el extraordinario desarrollo que adquiere el manto de la Virgen hasta formar un nicho de tosca talla que enmarca el rostro y las manos apretadas con fuerza sobre el pecho. Esta forma de caverna hace referencia a la envoltura de lo que aún está en germen, que en este caso necesariamente alude a Cristo en el sepulcro, en espera de la Resurrección. Al mismo tiempo, la forma de gruta, con clara valoración de la materia, de la madera, crea un marco de aislamiento y reclusión que refuerza la idea de la Soledad de María; idea que puede traspasar su inicial motivación religiosa para alcanzar una validez de concepto universal.

En aquellas piezas de tema religioso libres de los condicionantes del encargo, sus broncees de asunto religioso en pequeño formato, Capuz se va a mostrar más libre para reelaborar determinadas búsquedas expresivas. Es en estas piezas donde el escultor trasciende de manera más decidida el carácter narrativo de la imagen religiosa para lograr piezas que representan valores universales.

Particularmente interesante se muestra su utilización de la escultura del vacío y el fragmento como recurso y evocación, elementos presentes en la Cabeza de San Juan Bautista, sostenida por anónimas manos de ejecutor indeterminado, en un recurso que ya utilizara Rodin, y que incorpora de manera decidida el espacio circundante a la propia pieza escultórica.



Cabeza de San Juan Bautista

Bronce

40 x 45 x 30 cm

1953

Colección Capuz

En conclusión, sin renunciar al referente esencial de la figura humana, Capuz recurre a la esencialización del natural en sus líneas maestras; sin llegar a la abstracción, utiliza la contraposición entre la depuración formal y la serenidad naturalista de los rostros y carnaciones junto a la expresión de las formas de vigorosa talla, planos y volúmenes ensamblados en una suerte de arquitectura emocional. Simplifica la forma, pero no el significado, consiguiendo una obra de validez permanente y universal.



Piedad

Lápiz y acuarela sobre papel

40 x 32 cm

Colección Capuz

Resurrección

Bronce, 1956

75 x 25 x 21 cm

Colección Capuz

En sus bronce de asunto religioso en pequeño formato, libre de los condicionamientos del encargo devocional, Capuz reelabora libremente sus búsquedas expresivas. Es en estas piezas donde el escultor trasciende de manera más decidida el carácter narrativo de la imagen religiosa para lograr piezas que representan valores universales.

El canon estilizado de su bronce *Resurrección* remite a obras contemporáneas de autores como Marini, en un expresionismo figurativo donde la imagen, carente de mirada, se muestra como arquetipo de renacimiento y revelación, acompañada de las habituales palomas en vuelo que Capuz utilizaría repetidamente como símbolo de lo espiritual.





BIBLIOGRAFÍA

- Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 18, Madrid, 1964.
- Alix, Josefina, *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900 - 1936*, Fundación Cultural MAP-FRE VIDA, Madrid, 2001.
- Arnheim, R., *Ensayos para rescatar el arte*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1986.
- Azcue Brea, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RABASF, Madrid, 1994.
- Barañano, Kosme de, «El clasicismo mediterráneo», en Casanova, María (coord.), *Aristide Maillol*, IVAM, Valencia, 2002, pp. 6-7.
- Bozal, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II. 1940-2010*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2013.
- Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1979.
- Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, 2000.
- Caos y clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918 - 1936*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2011.
- Cartas a Théo*, edición Idea Books, Barcelona, 2003.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2006.
- D'Ors, Eugenio, *Tres lecciones en el Museo del Prado*, ed. Tecnos, Madrid, 1989.
- De las Heras, Helena, «José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico», en el Catálogo de la exposición *José Capuz, escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2021.
- Dicenta de Vera, *Capuz*, Ayuntamiento de Valencia, 1966.
- Dicenta de Vera, *El escultor José Capuz Mamano*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957.
- El Porvenir*, Cartagena, 22 de mayo de 1924.
- Exposición de esculturas de José Capuz*. Salón Witcomb, Buenos Aires, octubre 1921.
- Fenoll Cascales, José, «Sorolla y la escultura clásica: una aproximación a través de sus academias del antiguo», en *De Arte*, 21, 2022, pp. 111-124.
- Francés, José, «El escultor José Capuz», *La Esfera*, Madrid, 16 de febrero de 1924, pp. 12 - 13.
- González, Emilia, «150 Aniversario del nacimiento de D. Félix Granda Buylla», en <https://blog.granda.com/2018/02/21/150-aniversario-don-felix-granda/>, (consultado 20/12/2022).
- Granda, Félix, «mi propósito», en *Talleres de Arte*, Madrid, 1910.
- Heraldo de Madrid*, 27 de marzo 1926.
- Hernández Albaladejo, Elías, *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996.
- Kahn, Gustave, *Auguste Rodin, L'Art et le Beau*, París, 1906.
- La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 6 de agosto de 1916.
- Las Provincias*. Valencia, 8 de agosto de 1916.

López Martínez, José Francisco, «Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz: El ‘Calvario’ de Guernica como antecedente del ‘Descendimiento’ de Cartagena», *Boletín de Arte* nº 18, Universidad de Málaga, 1997, pp. 379-398.

López Martínez, José Francisco, *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y símbolo*, Cartagena, 2000.

López Martínez, José Francisco, *A Divinis. El modelo clásico en la escultura de Capuz*. Museo del Teatro Romano, Cartagena, 2015.

López Martínez, José Francisco, «Del mármol clásico a la talla policromada. Resemantización de una imagen del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano», en *Estudios de escultura en Europa*, coord., por Cañestro Donoso, Alejandro, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante. 2017, pp. 73 - 82.

López Martínez, José Francisco, *Capuz. Profano y sacro*. Catálogo exposición, Museo de la Semana Santa, Cuenca, 2017.

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, El Eco de Cartagena*, Cartagena, abril de 1924.

Méndez Casal, Antonio, «Las esculturas de José Capuz», *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de marzo de 1924, pp. 40-42.

Méndez Casal, Antonio, «El paso del ‘Descendimiento’, de José Capuz», *ABC*, Madrid, 17 de abril de 1930, p. 3.

Montero Alonso, J., «José Capuz ante sus recuerdos de Roma», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 21.

Nevado, Oscar, «Un ‘Cristo yacente’ de Capuz», en *Cartagena Nueva*, 28 de marzo de 1926, p. 1.

Pantorba, Bernardino, *Historia de las Exposiciones Nacionales*, Madrid, 1948.

Pérez Rojas, Francisco Javier (director), *Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927)*, MUVIM, Valencia, 2016.

Pérez Rojas, Francisco Javier, *Cartagena 1874 - 1936 (Transformación urbana y arquitectura)*, Editora Regional, Murcia, 1986.

Pérez Rojas, Javier, *Art déco en España*, Cátedra, Madrid, 1990.

Pulido, Ramón, «El escultor José Capuz en la Exposición de Artistas Ibéricos», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 de junio de 1925.

Read, Herbert, *La escultura moderna*, Ed. Destino, Barcelona, 1994.

Ruiz Bremon, Mónica, *Catálogo de escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

Soto Cano, M., «Creación individual y comunidad artística en la cima del Gianicolo. El caso de la escultura (1900-1937)», en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, pp. 1667-1680. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012.

Vivancos Comes, Sofía / Bonet Gamborino, José Luis, «Relación de Joaquín Sorolla y Bastida y las Escuelas de Artesanos», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV, 2013, pp. 169-176.

VV.AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.



Vistas de las tres salas de la exposición





Este libro se editó con motivo de la
celebración de la exposición
José Capuz, La modernidad figurada
en el MURAM de Cartagena
Realizado con las tipografías, Etna,
Lexend Minion y Novela. impreso
sobre papel Gardapat.
Se presentó el 9 de marzo de 2023,
día en el que se cumplían 59 años
de la muerte del escultor.

