

# *José Capuz: el vanguardismo en la escultura religiosa de Cartagena anterior a la Guerra Civil*

**Antonio Zambudio Moreno**

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), profesor tutor del Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de la ciudad de Cartagena  
azambudio@hotmail.com

## RESUMEN

Con el crecimiento exponencial de las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Cartagena durante las primeras décadas del siglo XX, dado el apoyo recibido por la creciente burguesía minera, la Cofradía más antigua de la ciudad, la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, recibe el impulso necesario para la renovación de su patrimonio escultórico. Para realizar esta ingente labor, contactan con José Capuz Mamano a fin de unificar su estética y dotar de un carácter único a sus desfiles de Viernes Santo. Esta circunstancia se expone en este texto, estudiando las imágenes de talla completa llevadas a efecto por este artífice antes de la Guerra Civil, pues suponen la ruptura con lo pretérito, teniendo presente las distintas fuentes bibliográficas sobre dicha temática, así como la documentación encontrada en el archivo de la Cofradía para un efectivo análisis de la inserción de un lenguaje artístico revolucionario dentro de unas manifestaciones tan sumamente tradicionales.

**Palabras clave:** José Capuz / Cofradía Marraja / Juan Antonio Gómez Quiles / escultura religiosa/modernidad / vanguardia

## ABSTRACT

*With the exponential growth of the Holy Week processions in the city of Cartagena during the first decades of the 20th century, given the support received by the growing mining bourgeoisie, the oldest Brotherhood in the city, that of Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, receives the necessary impulse for the renewal of its sculptural heritage. To carry out this enormous task, they contacted José Capuz Mamano in order to unify their aesthetics and give a unique character to their Good Friday parades. This circumstance is exposed in this text, by studying the full-size images carried out by this author before the Civil War and which represents the break with the past, bearing in mind the different bibliographic sources on this subject, as well as the documentation found in the Archive of the Brotherhood for an effective analysis of the insertion of a revolutionary artistic language within such highly traditional manifestations.*

**Keywords:** José Capuz / Marraja Brotherhood / Juan Antonio Gómez Quiles / religious sculpture / modernity / avant - garde

### LA SEMANA SANTA, MEDIO DE EXPRESIÓN SOCIAL Y FACTOR INTRODUCTORIO DEL VANGUARDISMO ESCULTÓRICO

Cartagena es, como toda ciudad portuaria, una urbe abierta a los cambios, sujeta a las variantes inherentes al transcurrir de los años bajo una mentalidad proclive a ello, más cosmopolita que el resto de poblaciones de una Región periférica como Murcia, alejada de los centros de poder. Ello influye en la asimilación de los nuevos postulados artísticos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuestión fortalecida por la eclosión económica producida con la reactivación de la minería y la clase burguesa surgida de la misma, que atrajo a artistas de prestigio a fin de elaborar grandes proyectos constructivos que introdujeron el lenguaje estético modernista.<sup>1</sup>

Por ello, dentro del marco ortodoxo que es el de la religión, y en una de sus expresiones más asentadas en la religiosidad popular como son las procesiones de Semana Santa, se produce una asimilación de los preceptos escultóricos

vanguardistas, algo sorprendente dado el conservadurismo inherente a las cofradías. Y es que la clase burguesa buscó en estas instituciones un medio para divulgar su prestigio, ocupando los cargos de responsabilidad dentro de las juntas directivas de las dos entidades pasionarias que existían en ese momento: la Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas, vulgo Californios, y la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos. De esta manera, el fervor religioso quedó en un segundo plano en beneficio de la suntuosidad, dando forma a la mayoría de aspectos que han configurado las procesiones cartageneras.<sup>2</sup>

Esta época supone la eclosión de distintos elementos característicos de dichos desfiles a día de hoy, como son la luz eléctrica y la flor, componentes primordiales del denominado trono cartagenero que muestra la nueva conciencia artística, exponiendo preceptos concordantes con lo contemporáneo y adaptándose a la nueva configuración urbana de la ciudad, con edificios modernistas que ganan profusión en altura<sup>3</sup>. Con ello, la vanguardia incide en las propias expresiones religiosas, persiguiendo el cénit del trascendentalismo devoto bajo la dialéctica coetánea.

Así pues, la Semana Santa tiende a mercantilizarse, influyendo en el desarrollo de la infraestructura hotelera y promoviendo una mejora del transporte para favorecer la presencia de turistas, con lo cual, la cuestión religiosa queda en segundo plano solapada por la estetización que va inundando las procesiones. Esto conlleva que, en el campo de la escultura en madera policromada, se dé una renovación en plena década de los años veinte, cuando la obra del ar-

1 PÉREZ ROJAS, J.: "Arquitectura y Urbanismo" en GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (coord.): *Historia de la Región Murciana* Tomo VIII. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, p. 218.

2 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: "La Semana Santa de Cartagena: desde el siglo XVII hasta nuestros días" en *Cartagena Histórica*, 15 (2006), pp. 4-14.

3 JORGE ARAGONESES, M.: *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX-XX*. Murcia, Diputación Provincial, 1965, pp. 233-239.

tista valenciano José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964) responda al gusto de la burguesía local, convirtiéndose en el introductor de la vanguardia en un terreno tan sumamente tradicional como el de la imaginería religiosa.

Capuz pasa a configurar la estética de la Cofradía Marraja bajo unos modelos conformados desde los citados años veinte hasta las postrimerías de su vida allá por los años cincuenta, elaborados tanto en talla completa como en devanadera. Si bien, para analizar la revolución que supuso su creación en el marco de lo religioso, nos centramos en el primero de los tipos referidos, ciñéndonos a sus obras de *la Piedad* (1925), *el Cristo Yacente* (1926) y *el Descendimiento* (1930). Dichas composiciones fueron realizadas con anterioridad a la Guerra Civil, y por disponer de toda la superficie matérica a su alcance, el escultor pudo exponer mejor sus cualidades basadas en el esencialismo plástico y la pausa silente, características de un nuevo modo de expresión artística de índole personal basado en los preceptos contemporáneos.

#### JUAN ANTONIO GÓMEZ QUILES Y JOSÉ CAPUZ MAMANO: ARTÍFICES DEL ESPLENDOR MARRAJO

Dada la rivalidad existente entre las dos grandes cofradías cartageneras, ambas tenían el propósito de exponer al público sus desfiles con el mayor lucimiento posible, y en la década de los años veinte el aspecto que más preocupaba en la Cofradía Marraja era el escultórico. Y es que la diferencia de calidad existente entre las tallas de la Cofradía California, realizadas por el maestro dieciochesco Francisco Salzillo Alcaraz, y las de la Cofradía Marraja, elaboradas por

mediocres artistas, resultaba ostensible a excepción del *Crucificado de la Agonía*, de estética italianizante del XVIII, y las puntuales apariciones de *la Virgen de la Piedad*, obra del imaginero salzillesco Francisco Sánchez Araciel en 1895.<sup>4</sup>

De este modo, tras la elección como Hermano Mayor de la Cofradía del banquero y presidente de la Cámara de Comercio Juan Antonio Gómez Quiles el día 11 de mayo de 1924<sup>5</sup> [Fig. 1], se asiste a un periodo áureo de la historia marraja, especialmente en lo concerniente a su patrimonio escultórico. Existía la necesidad de dotar a las procesiones de Viernes Santo de una estética adecuada y un discurso artístico unificado, y para ello se contrata a una de las gubias más importantes del momento, la del valenciano José Capuz Mamano [Fig. 2].

Un escultor que gozaba de gran bagaje y prestigio en ese momento, pues tras iniciar su formación en la Escuela Superior de San Carlos de su Valencia natal a la edad de doce años, acudió a Madrid en 1904 para continuar su carrera en la Real Academia de San Fernando. Allí obtuvo la pensión para estudiar en Roma tras la presentación de su obra *El Forjador*, pieza realizada en barro cocido en la que representaba la heroización del mundo laboral, confirmando sus ideales de izquierda<sup>6</sup>. En la Ciudad Eterna comienza a familiarizarse con las obras de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento, obteniendo sendas medallas con un segundo y primer puesto en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1912, respectivamente<sup>7</sup>.

Entre medias, el visionado de la obra del maestro croata Iván Mestrovic en la Exposición

4 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: *La Semana Santa de Cartagena a través de sus imágenes desaparecidas*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 1998, p. 49.

5 “Los Marrajos, nueva junta directiva” en *El Porvenir*, diario independiente de Cartagena, 12 de mayo de 1924, p. 1.

6 DICENTA DE VERA, F.: *El escultor José Capuz. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la Exposición de sus obras en el claustro de Santo Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957, p. 24.

7 “Noticias de Valencia” en *Diario Las Provincias: Diario de Valencia*, 3 de julio de 1912, p. 2.



Fig. 1.- Juan Antonio Gómez Quilez. Fuente: Alfonso Pagán Pérez.



Fig. 2.- José Capuz Mamano tallando en su estudio de Madrid. Fuente: Archivo del Paso Azul de Lorca.

Internacional de Roma del año 1911, le sirve de referencia el resto de su carrera<sup>8</sup>. Además, su posterior estancia en París, donde entra en contacto con los grandes artistas del mediterraneísmo español y del impresionismo escultórico francés, le muestra un panorama amplio de grandes contrastes estéticos, desde el modernismo de Rodin hasta el esencialismo silente de Bartholomé<sup>9</sup>, del que derivaría su seguimiento del arcaísmo griego.

Pero hay un hecho fundamental en la carrera de este artista que le familiariza de forma concluyente con la imaginería sacra: su ingreso en el año 1914 en el taller de arte del padre Félix Granda en Madrid, ocupando el puesto de jefe

de escultura y realizando los modelos de los distintos encargos. Sacrifica así su incursión en la escultura vanguardista, pero no olvida su concepto del arte inserto en los principios que abogan por la forma pura mediante la depuración del material, por el retorno al orden, buscando la inspiración en las obras egipcias y orientalizantes. Además, se ve influenciado por lo observado en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de 1925 celebrada en París, de la que se deriva el *Art Deco*<sup>10</sup>.

Con este bagaje, afronta el reto de elaborar la escultura de *la Piedad* para la Cofradía Marraja en el año 1924, etapa en la que se halla inmerso en el Mediterraneísmo de José Clará y Arísti-

8 ARA FERNÁNDEZ, A.; BAZÁN DE HUERTA, M.: "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España" en *De Arte*, nº 9 (2010), pp. 183-200.

9 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995, p. 15.

10 KRAUSS, R.: "1920-1929" en STRANGOS, Nikos y WARNER, Peter (eds.): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, pp. 196-201.

des Maillol. Un arte que obvia el detalle bajo un expresionismo clásico, optando por el arcaísmo griego al que también prestó atención el propio *Art Decó*<sup>11</sup>. Así, Juan Antonio Gómez Quiles pone en manos de Capuz su proyecto más ambicioso, dado el deseo de contar con un grupo propio representando la iconografía de la *Virgen de la Caridad*, la patrona de Cartagena que había sido entronizada en su nueva basílica en el año 1893<sup>12</sup>.

En la Junta General de la Cofradía Marraja celebrada el 22 de mayo de 1924 se aprobó el encargo por decisión unánime, adoptando el propósito de sustituir todas las efigies por esculturas acordes a la entidad y fama de la Cofradía<sup>13</sup>, cuestión corroborada con la elección de Capuz<sup>14</sup>. Un artífice al que habían acudido tras los contactos establecidos entre varios priostes eclesiásticos de la ciudad con el propio artista un año antes, en 1923, con motivo de la coronación canónica de la propia *Virgen de la Caridad*, teniendo presente que la corona fue elaborada en el lugar de trabajo del propio José Capuz: el Taller de Félix Granda<sup>15</sup>.

En *la Piedad* [Fig. 3], el escultor valenciano sigue el referente miguelangelesco mostrando a la Virgen bajo apariencia juvenil, tal y como hizo el genio florentino cuando, en 1499, elaboró su obra por encargo del cardenal Jean Bilhères de Lagraulas con destino a la capilla de Santa Petronilla en la basílica de San Pedro. Ello otorgaba a *la Piedad* una estética singular, pues la edad representativa de María era menor que la de Jesús, lo que viene a definir la escultura en el marco de una configuración de orden teo-



Fig. 3.-*La Piedad* a su llegada a Cartagena. Fuente: Alfonso Pérez Pagán.

lógico que muestra a la madre de Cristo como una mujer casta, ya que, según el propio Miguel Ángel, la frescura física de la imagen divina de la corredentora era una demostración de su virginidad<sup>16</sup>.

Capuz crea una imagen icónica más que narrativa, de gestualidad melancólica, que viene a recordar la belleza de otro modelo miguelange-

11 MARÍN MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, Edarcón ediciones de artes contemporáneas, 1978, p. 125.

12 BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: “Imagen Sacra: la retórica de la Pasión” en FERRANDIZ ARAUJO, C.; GARCÍA BRAVO, Á. (eds.): *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, Vol. II. Cartagena, Asamblea Regional de Murcia, 1991, pp. 737-832.

13 “Los Marrajos, la reunión de ayer” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*, 23 de mayo de 1924, p. 1.

14 “Los Marrajos” en *La Voz de Cartagena, diario independiente de la mañana*, 17 de junio de 1924, p. 1.

15 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1995), *Op. Cit.*, p. 30.

16 ZÖLLNER, F.: “Entre Florencia, Bolonia y Roma. 1492-1500” en THOENES, Christof y ZÖLLNER, Frank (eds.): *Miguel Ángel, vida y obra*. Madrid, Taschen, 2008, pp. 20-37.

lesco con el que algunos autores la han cotejado: la *alegoría de la Noche*, de la tumba de Giuliano de Medici, en la iglesia florentina de San Lorenzo<sup>17</sup>. Alejándose de la estética del modelo de *la Virgen de la Caridad*, la obra de Capuz no tiene la visión frontal de aquella, sino que, al estar realizada para su exhibición en la calle, posee una mayor conformación espacial a fin de poseer la mayor amplitud posible de puntos de vista. De hecho, las cabezas de Cristo y la Virgen, en especial la de esta última, se hallan giradas hacia el lado izquierdo, interconectadas mediante una diagonal desde el brazo del Redentor hasta la cabeza de María, línea oblicua que a su vez se entrecruza con la generada por el cuerpo martirizado de Jesús gracias a la conformación de sus extremidades inferiores, ordenación que marca el mayor punto de dinamismo dentro de la composición.

La representación de *la Piedad* materializaba artísticamente la relación entre la encarnación de Cristo y su sacrificio, pues, teológicamente, el cuerpo de Jesús tendido sobre el regazo de su madre era la analogía con la sagrada hostia que el sacerdote muestra en la misa. Así, la Virgen sostiene la figura de su hijo transformándose en un ara perenne que Capuz representa bajo una forma envolvente, inclinándose hacia la corporeidad del Redentor, desplegando su brazo derecho a fin de conectar con el espectador para hacerle partícipe del drama representado. Mientras, el gesto de Cristo expresa el perecer del héroe mitológico en referencia al mundo clásico, casi sin marcas sanguinolentas en su anatomía.

La técnica seguida por Capuz responde a los

preceptos coetáneos, resolviendo la talla mediante amplios golpes de gubia que originan grandes planos geométricos, resultando de gran calado la caída del manto que envuelve la imagen de la Virgen, proyectando sinuosas líneas paralelas, recurso colindante con la estética griega arcaica. Respecto a la policromía, muestra gran destreza al perseverar en la línea de la sobriedad, creando un efecto de uniformidad y tonalidades frías que, junto a los dorados de las superficies propios de las expresiones Art Decó, destacan con la luminosidad del trono que porta la escultura en procesión [Fig. 4].

La Cofradía siguió en todo momento los avances que se producían en la realización de la escultura por medio de José Fuentes, cartagenero residente en Madrid y amigo de Juan Antonio Gómez Quiles<sup>18</sup>. Su costo fue cubierto por suscripción popular y, de este modo, la ciudadanía fue incrementando su curiosidad por la obra de Capuz, a lo que contribuía la prensa con la reseña constante que hacían sobre la imagen<sup>19</sup>. La obra llegó a Cartagena en ferrocarril desde Madrid el día 6 de abril de 1925, pasadas las cinco de la tarde, asistiendo gran cantidad de público a su recepción y procediéndose a su bendición<sup>20</sup>.

A su vez, tuvo alcance a nivel nacional con la inclusión de su grabado, a toda página, en el *diario ABC*, recibiendo comentarios más que elogiosos<sup>21</sup>. Tal fue la trascendencia social del acontecimiento, que el propio José Capuz viajó hasta Cartagena el día 9 de abril, Jueves Santo, a fin de presenciar en la noche del Viernes Santo el discurrir de su escultura por las calles de la ciudad<sup>22</sup>, obteniendo la aprobación de público

17 LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: *Capuz, profano y sacro*. Cuenca, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2017, p. 9.

18 PAGÁN PÉREZ, A.: “La llegada de la imagen de la Virgen de la Piedad a Cartagena en 1925” en *Revista Ecos del Nazareno*, 21 (2000), pp. 22-25.

19 “La Piedad de los Marrajos” en *Revista Gráfica Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, 29 de marzo de 1925, p. 3.

20 DE HEREDIA, N.: “Nuestras fiestas, lunes santo” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. 7 de abril de 1925, p. 1.

21 DE CARTAGENA, L.: “La Piedad, escultura de José Capuz que figurará en las procesiones de Cartagena” en *Diario ABC de Madrid*, 5 de abril de 1925, p. 6.

22 “Ecos de sociedad” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*, 6 de abril de 1925, p. 1.

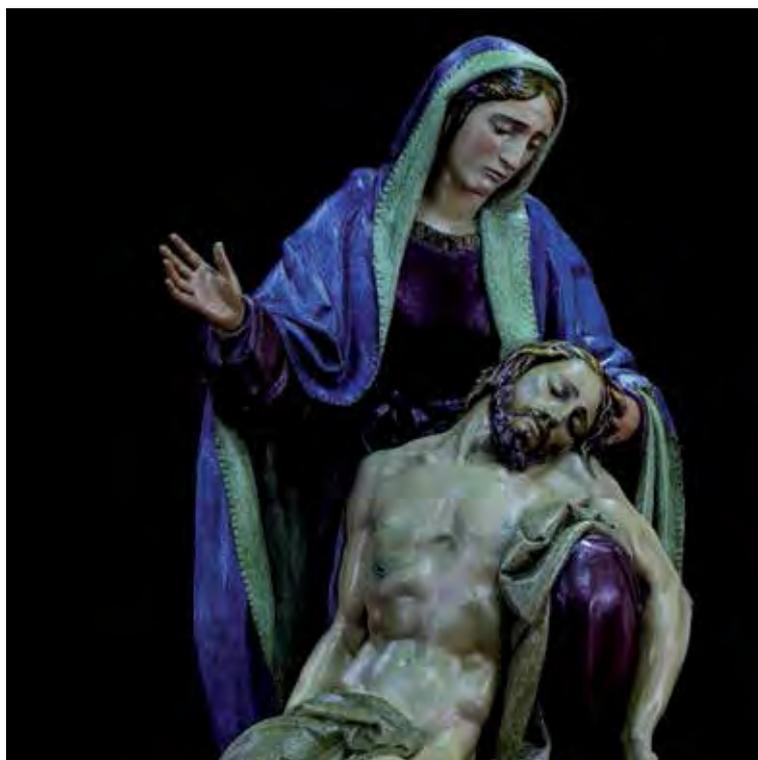


Fig. 4.-*La Piedad* tras su última restauración. Fuente: Alfonso Pérez Pagán.

y crítica<sup>23</sup>, confirmando que el camino de la modernidad estaba abierto dentro del tradicionalismo de la escultura sacra.

#### EL CRISTO YACENTE, HÁLITO DE MODERNIDAD EN LA TRADICIÓN MÁS ORTODOXA

Llegado el 27 de abril de 1925, la Junta Directiva marraja adopta la decisión de encargar al artista valenciano la talla de un *Cristo yacente* que sustituyera al anterior<sup>24</sup>, modesta obra realizada antes de 1860. Así pues, José Capuz procedió con gran entusiasmo, como lo prueba el hecho de que ya en pleno mes de agosto de 1925 había mostrado el boceto de la obra a Juan Antonio

Gómez Quiles<sup>25</sup>. La imagen venía a ocupar el lugar preponderante en la procesión del Santo Entierro, mostrando una iconografía inserta bajo unos postulados tipológicos asentados desde los siglos XVI y XVII<sup>26</sup>.

Pero Capuz no se iba a circunscribir a la iconografía barroquizante tradicional de desarrollo horizontal. Deseaba trasladar a sus obras religiosas los aspectos que derivaban de las corrientes de vanguardia, con lo cual, pasó a romper el modelo compositivo siguiendo las pautas de lo que se denomina una clasicidad moderna<sup>27</sup>, impregnada de quietud mística. Así, rompió con la referida horizontalidad y creó una imagen de

<sup>23</sup> “Las procesiones” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*, 11 de abril de 1925, p. 1.

<sup>24</sup> “La junta de los marrajos” en *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, 28 de abril de 1925, p. 3.

<sup>25</sup> ESCRIBANO RUIZ, A.: “El Arte en las procesiones, la nueva obra que ejecuta Capuz para la Cofradía Marraja” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*, 18 de agosto de 1925, p. 1.

<sup>26</sup> BRAY, X.: “Gregorio Fernández. Cristo yacente” en BRAY, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 166-171.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ ROSIQUE, L.: “José Capuz: la verdad sin adornos” en *Arte y Semana Santa*. (Actas del I Congreso Arte y Semana Santa). Alicante, Patronato de Turismo de la Costa Blanca, 2014, pp. 295-311.

línea ondulante, cuyos puntos culminantes se ubican en la cabeza, apoyada en unos almohadones que elevan el torso, y las rodillas dobladas [Fig. 5].

Elaboró un cuerpo de esquema cadavérico, en el que la trascendencia de la muerte adquiere un plano teológico al mostrar una anatomía post mortem en contraste con el colorismo de los almohadones y del sudario. Por ende, muestra la confrontación muerte-vida eterna por medio de la palidez del cuerpo frente al preciosismo de las telas, que representan la promesa de la Resurrección. Incluso, se ha llegado a identificar las formas decorativas conformadas por ramilletes de claveles con la intención del autor de trasladar motivos art decó relativos al casticismo poético, pues el clavel viene a ser símbolo de la pasión y de la sangre<sup>28</sup>.

Lo intrínseco a la modernidad se aprecia en la conformación del sudario, dispuesto geométricamente en amplios planos aristados de raigambre casi cubista. La sugerente estética queda reflejada en las loables críticas recibidas a nivel nacional, pues la pieza gozó de gran resonancia al ser mostrada en la cátedra de Modelado y Vaciado que Capuz ocupaba en la sección segunda de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid<sup>29</sup>. Carácter vanguardista el de esta escultura que fue aceptado por la crítica local y los fieles desde el momento en que fue expuesto en el Ayuntamiento de Cartagena el 26 de marzo de 1926<sup>30</sup>. Con esta obra, Capuz se asienta como ese imaginero rupturista capaz de introducir la vanguardia en un contexto ortodoxo y que sólo podía ser entendido en una ciudad abierta a las nove-

dades artísticas como era Cartagena, preceptos plasmados en base a su entendimiento estético que emanaba de su recorrido por las más clarividentes tendencias coetáneas del París de Cezanne, en el que los límites entre pintura y escultura se difuminaban [Fig. 6].

### EL DESCENDIMIENTO, LA SENDA QUE SE TRANSITARÍA EN LA POSGUERRA

Con el asentamiento de un nuevo estilo y un lenguaje contemporáneo dentro de la plástica escultórica de la Cofradía Marraja, pasado un tiempo, concretamente el día 20 de abril de 1928, Juan Antonio Gómez Quiles remite una carta desde Madrid a su mano derecha en Cartagena, Juan Muñoz-Delgado, en la que informaba de un hecho trascendental para el devenir de la Cofradía: el encargo realizado a José Capuz para la realización del paso *El Descendimiento* [Fig. 7]. En dicha correspondencia hacía referencia al número de figuras que poseería el grupo, un total de seis, y al tamaño de las mismas, 1,50 m. de altura, mostrando el deseo de la institución de culminar la realización de un paso de misterio del que carecían las procesiones marrajas<sup>31</sup>.

En la reunión del Cabildo General celebrada el 22 de abril de 1928, Juan Muñoz-Delgado procedía a informar del acuerdo pactado, señalando que sería el propio Hermano Mayor quién costearía el grupo escultórico, ante lo cual, en señal de agradecimiento, el Cabildo en pleno optó por nombrar camarera perpetua a la nieta del donante Florita Gómez Peinado<sup>32</sup>. Así pues, los responsables de la Junta Directiva aspiraban

28 LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F.: *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y símbolo*. Cartagena, Real e Ilustre Agrupación del Santo Sepulcro y Expolio de Jesús, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2000, p. 38.

29 “Cristo Yacente de José Capuz” en *El Heraldo de Madrid*, 27 de marzo de 1926, p. 2.

30 OTEMA: “De procesiones” en *El Eco de Cartagena*, 24 de marzo de 1926, p. 1.

31 “Mi muy querido amigo: Quiero que sea Ud. el primero en conocer que acabo de ajustar un Descendimiento con el amigo Capuz de seis figuras tamaño natural de 1,50 de altura. Creo que con esto ya nuestros queridos amigos y cofrades verán realizadas las aspiraciones de toda la vida (...) y después de conocer un precio para esta obra y reconocer que hoy es el primer escultor el amigo Capuz, me he decidido y en firme está el compromiso”. Archivo Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno (ACNPJN), Descendimiento, caja 23, carpeta 1: “Carta de Juan Antonio Gómez Quiles a Juan Muñoz Delgado”, 20 de abril de 1928.

32 “Los Marrajos, nuevos tronos” en *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*, 24 de abril de 1928, p. 1.



Fig. 6.- Detalle del *Cristo yacente*. Fuente: Laura Sánchez Rosique.

a poseer un grupo de gran aparatosidad barroca, pero José Capuz se negaba a reiterar tipos escultóricos que, bajo su criterio, resultaban manidos.

Por ello, afronta su obra considerando que el modelo tradicional en sí no le servía, pues debía encontrar un punto de conexión espiritual que luego mostraría mediante la actitud silente que llama a la profunda reflexión contemplativa, en un proceder diferente a cuando afrontaba una obra profana<sup>33</sup>. De esta manera, traslada a la madera su idea en el ámbito religioso basada en la introspección, haciendo gala de la in-



Fig. 7.- *Paso del Descendimiento*. Fuente: Alfonso Pérez Pagán.

fluencia que tenía sobre él el pensamiento estético relacionado con la psicología de la forma o *Gestalttheorie*, según la cual, por medio de la simplificación formal y la economía de medios expresivos, se alcanza una mayor comprensión de la significación de la obra al concentrar la atención en lo esencial<sup>34</sup>.

Así pues, Capuz reduce el número de imágenes al mínimo imprescindible: Cristo, María Magdalena, San Juan y la Virgen. De hecho, busca la atemporalidad, sin dotar a la escena de una determinada ambientación naturalista. Elude toda reminiscencia anterior fundamentada en una larga pervivencia iconográfica, plasmando una escena más conceptual e icónica que narrativa, indagando en la representación de lo trascendente, es decir, la significación por encima de cualquier motivo formal.

Capuz ya había conformado una obra que puede considerarse el precedente de este *Descendimiento* para Cartagena: *El Calvario* de la iglesia de Santa María de la localidad de Guernica por encargo del Conde de Arana en el año 1926, obra

<sup>33</sup> “La escultura religiosa ha de sentirse profundamente. Es algo más que puro oficio, que sólo técnica y aprendizaje. En ella el modelo no sirve para nada, aunque se utilice. El artista ha de estar en una actitud espiritual profunda, identificado con la grandeza del tema que va a plasmar en el barro”. MONTERO ALONSO, J.: “Entrevista: José Capuz ante sus recuerdos de Roma” en *Diario ABC* de Madrid, 18 de febrero de 1961, p. 21.

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Homenaje a José Capuz en el primer centenario de su nacimiento*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1984, p. 3.

de carácter tardomedieval inspirada en la creaciónes cuatrocentistas florentinas<sup>35</sup>. De modo que el eclecticismo era una seña de identidad en la obra del artista, como se aprecia en su creación para Cartagena, que absorbe distintos recursos para configurar un todo que condensa la raigambre del arcaísmo griego, el clasicismo renacentista, la secesión vienesa y el art decó [Fig. 8].

Capuz, en un recurso expresionista, utiliza las vestimentas de las imágenes para trasladar el estado emocional de cada una de ellas, resueltas en planos cortantes de arista viva. Además, la utilización de los dorados como elemento simbólico significativo de la divinidad, se inscriben en una dialéctica circunscrita al art decó en base al gusto de este estilo por las formas rotundas y los reflejos metálicos<sup>36</sup>. Persigue transmitir una religiosidad latente, de dentro a fuera, bajo un eclecticismo que se remonta a las artes del Mediterráneo Oriental, llegando hasta las más puras esencias de la contemporaneidad.

La composición es un tratado teológico en torno a la figura central de Cristo, de anatomía clásica, pero bajo un esquematismo que emana de los criterios de los imagineros hispanos del siglo XVI. En primer plano, la imagen de San Juan, de pie, como una firme columna, exponiendo el cuerpo de Jesús a María Magdalena que, por el contrario, muestra actitud suplicante, extendiendo sus brazos hacia su maestro; representa a la Humanidad, deseosa de recibir el cuerpo del Redentor en un paralelismo con la Eucaristía.

El apóstol es el testigo que recoge el mensaje divino y lo traslada al creyente; de él emana una

aureola dorada que lo muestra como receptor y vehículo del conocimiento. Finalmente, para representar la imagen de la Virgen, José Capuz se aleja de los postulados pretéritos de las representaciones flamencas que mostraban una madre afligida y derrotada por el sufrimiento. En lugar de eso, representa a María firme, en pie, y que uniendo su cabeza a la de su hijo confirma su papel de corredentora del mundo.

La tallas poseen una encarnación sobria que contrasta con la palidez del cuerpo de Cristo y los referidos dorados, reseñando las evocaciones de tipo arcaizante puestas de manifiesto en los cabellos del apóstol, de marcadas ondulaciones características de lo helénico. La cruz que enmarca el conjunto es otra simbiosis teológica; coronada por una cartela de INRI, también dorada y sostenida por un querubín, a sus lados figuran dos palomas como símbolo de la segunda reconciliación de Dios con el hombre tras la primera del diluvio universal, tal y como también mostró en su obra *Cristo Resucitado* para la ciudad de Málaga<sup>37</sup>.

Todo lo anterior, configura una obra muy personal del autor, tendente a manifestar distintos lenguajes artísticos que habían sido revalorizados en los años veinte del pasado siglo entre la vanguardia cultural, caso del teatro de títeres, que queda evocado por Capuz en base a la esquematización corpórea de sus figuras<sup>38</sup>. Así, una vez finalizado, el grupo fue expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>39</sup> y, en una ciudad cosmopolita de gran entendimiento del arte contemporáneo, gozó de un gran éxito de crítica, siendo portada del diario *ABC* el 17 de abril de 1930<sup>40</sup>.

35 LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: "Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz. *El Calvario de Guernica* como antecedente del *Descendimiento de Cartagena*" en *Boletín de Arte*, 18 (1997), pp. 379-398.

36 PÉREZ ROJAS, J.: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 279.

37 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El Alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excm. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, pp. 236-237.

38 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A.: "Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas" en Universidad Católica de Murcia (ed.): *Salvados por la Cruz de Cristo*. Murcia, UCAM, 2017, p. 69.

39 "Exposición Círculo de Bellas Artes" en *Diario el Sol*, 4 de abril de 1930, p. 3.

40 MENDEZ CASAL, A.: "De arte español, el paso del *Descendimiento* de José Capuz" en *Diario ABC* de Madrid, 17 de abril de 1930, p. 3.



Fig. 8.- Grupo escultórico del *Descendimiento*.  
Fuente: Alfonso Pérez Pagán.

La obra llegó a Cartagena el día 11 de abril de 1930 a través del antiguo ferrocarril “El Correo”<sup>41</sup>, y en esa misma Semana Santa, concretamente el día 14 de abril de 1930, Gómez Quiles legalizó ante el notario Juan Gironés y Gisbert, y con la presencia de Juan Muñoz-Delgado como representante de la Cofradía, la donación del grupo escultórico a la propia institución, existiendo para ello una única condición: que la obra siempre permaneciera en poder de la

entidad marraja, prohibiendo su enajenación y, en caso de disolverse la Cofradía, pasara a ser propiedad de la ciudad de Cartagena<sup>42</sup>.

En la urbe portuaria, la obra fue excelentemente acogida por la crítica, si bien, se entreveía la posibilidad de que una parte del público no entendiera su estética ni su esencia teológica<sup>43</sup>. Y al parecer, existió cierta decepción en los fieles por la composición del grupo, tal y como han llegado a referir algunos testimonios de la época recogidos con posterioridad<sup>44</sup>. De todos modos, *el Descendimiento* fue, con el transcurso del tiempo, plenamente valorado por la sociedad cartagenera, deviniendo en una progresiva admiración que culminó con el reencuentro de Capuz con la Cofradía Marraja tras la Guerra Civil, cuando debió hacer frente a la restitución del patrimonio escultórico perdido.

De ese modo, José Capuz talla las imágenes de vestir de *la Soledad* (1943), *San Juan Evangelista* (1943) y la del titular de la Cofradía, *Ntro. Padre Jesús Nazareno* (1945), mostrando, quizá, una mayor contención en cuanto a preceptos innovadores se refiere, si bien, recuperará la dialéctica expresada en *el Descendimiento* con su grupo *el Santo Amor de San Juan* (1953) culmen vital de su carrera artística dentro de los parámetros de la escultura religiosa. Así pues, Capuz resultó ser un artífice que realizó obras de carácter sacro para ciudades como Madrid, Málaga o Cuenca, aunque fue en Cartagena donde su obra más se ha consolidado en lo que respecta a esta temáti-

41 “De procesiones. El Descendimiento” en *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, 11 de abril de 1930, p. 1.

42 ACNPJN, caja 79, carpeta 1: “Copia de escritura de donación otorgada por El Excelentísimo Señor Don Juan Antonio Gómez Quiles a favor de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, 14 de abril de 1930.

43 FUENTES, J.: “El paso de Capuz” en *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, 17 de abril de 1930, p. 1.

44 V.V.A.A.: *El Descendimiento de Capuz en Cartagena*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2005, s/p. En esta publicación se recogen unas declaraciones de José Faura Araujo, presidente perpetuo de la Agrupación del Descendimiento, que manifestó, en una entrevista para la revista cofrade Capirote publicada en el mes de febrero de 1992, que a inicios de los años treinta acudió al taller de José Capuz acompañando a Juan Muñoz-Delgado y, en esa visita, el escultor le refirió que por su parte no había ningún problema en devolverle el grupo del Descendimiento dada la controversia que a su llegada produjo en la ciudad de Cartagena.

ca, resultando de vital importancia para el desarrollo de la misma con posterioridad a la Guerra Civil e influyendo en artistas como el murciano Juan González Moreno (1908-1996), verdadero puntal de la imaginería sacra de posguerra en buena parte del sureste peninsular.

### CONCLUSIONES

Tal y como podemos concluir en esta investigación, la ciudad de Cartagena, dado su carácter abierto a los cambios que comporta el paso del tiempo, asimila de buen grado las distintas novedades que se dan en el campo de las manifestaciones culturales, inclusive en ámbitos muy ortodoxos y tradicionales. Es el caso de la escultura religiosa, actividad artística que en el sureste peninsular se hallaba anclada en los inicios del siglo XX a preceptos dieciochescos que, con el tiempo, habían pasado de ser obras de arte de gran entidad a manifestaciones adocenadas y manidas, en las cuales era preciso plantear un cambio.

Pero para que se dé una renovación radical, como así ocurrió en el campo de la plástica sacra, aquella debe producirse dentro de un espacio que ocupe una preponderancia trascendente en la sociedad de su tiempo, y esto sucedía con las manifestaciones y desfiles pasionarios de las cofradías de Semana Santa, en las que se daba cabida a preceptos estéticos concordantes con la modernidad dado el carácter más suntuoso que devoto que poseían estas expresiones públicas. Y la escultura religiosa, elemento primordial en el desarrollo de las distintas procesiones, se vería también afectada por un aire de contemporaneidad quizá inasumible en otras latitudes colindantes.

Si bien, lo que resulta un elemento absolutamente esencial para que se produzca el fenómeno estudiado, es la competencia establecida entre las dos cofradías que en ese momento existían en la ciudad, Californios y Marrajos, teniendo en cuenta que los primeros ofrecían al pueblo en su día grande, miércoles santo, un desarrollo esplendoroso de la maestría del gran escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz,

mientras los segundos poseían unas imágenes que no iban en consonancia con la historia e importancia de la que es la cofradía más antigua de Cartagena, lo que conllevó una reacción por su parte a fin de afrontar la renovación de su patrimonio escultórico.

Y para ello, resultó capital la figura de Juan Antonio Gómez Quiles, nombrado Hermano Mayor Marrajo el día 11 de mayo de 1924. De carácter abierto, cosmopolita y de gran formación intelectual, se propuso dotar a los desfiles de viernes santo, día grande marrajo, de un lenguaje estético de entidad, de un estilo artístico unificado, marcando un sello de modernidad. Por consiguiente, tuvo a bien contar con una de las gubias más importantes del momento dentro del panorama nacional, la del valenciano José Capuz Mamano, artista cuya dialéctica quedaba inserta en los principios plásticos coetáneos y que gozaba de un gran prestigio en todo el país. Su formación en la prestigiosa Escuela Superior de San Carlos de Valencia, en la Real Academia de San Fernando de Madrid y sus estancias en Roma y París, en las que observa y se impregna de las características y virtudes de las expresiones estéticas de todo el arco mediterráneo desde la antigüedad hasta las vanguardias, originan en él un carácter ecléctico, poseedor de grandes contrastes, elaborando una configuración plástica basada en la claridad expresionista colindante con las tendencias más contemporáneas, como el mediterraneísmo escultórico y el art déco.

Observamos cómo en las tres creaciones realizadas en talla completa para la Cofradía Marraja en el periodo comprendido entre 1925-1930, análisis de este estudio, se va dando una clara evolución en la que se aprecia una marcada tendencia hacia el atrevimiento vanguardista, partiendo desde el modelo más clásico manifestado en *la Piedad*, aunque con claras inserciones en lo contemporáneo, pasando por la mayor introducción en lo moderno que se visualiza en *el Cristo Yacente* en base a una ruptura compositiva del modelo tradicional, hasta llegar a la eclosión del vanguardismo plástico plasmado en *el Des-*

*descendimiento*. Este grupo es toda una oda al eclecticismo escultórico en el que las raíces del arte griego se combinan con el clasicismo diáfano hasta llegar a los preceptos de la secesión vienesa, el art decó y el expresionismo, haciendo uso de distintos recursos y elementos estilísticos para introducir esta variabilidad revolucionaria en la escultura religiosa española.

Y dicha revolución necesitó, tal y como hemos estudiado, de un ambiente social y cultural propicio, en este caso el de una ciudad como Cartagena, que a lo largo del tiempo ha ido considerando cada vez en mayor grado la obra religiosa del artífice valenciano, llegando a comprenderla plenamente en su total complejidad, haciéndola uno de sus referentes estéticos actuales. A su vez, se ha dado una plena absorción de la esencia teológica de unas obras que salieron del adocenamiento en el que se encontraba inserta la imaginería, una práctica tan autóctona pero tan maltratada en muchos momentos por determinados santeros que no llegaban a la categoría de artistas.

Pero la revolución de José Capuz Mamano no fue un acontecimiento aislado, no se trató de un momento fugaz en el tiempo, sino que derivó hacia una corriente de renovación y progreso de unos postulados anclados en lo pretérito. Y es que, fundamentalmente *el Descendimiento*, fue todo un punto de inflexión dentro de la creación artística religiosa a nivel escultórico, influyendo sobremanera en los principales artífices murcianos tras la Guerra Civil, fundamentalmente en sus dos figuras principales, José Planes Peñalver y Juan González Moreno, siendo este último verdadero icono dentro de la restauración del patrimonio escultórico religioso tras el penoso conflicto bélico, además de gran admirador de Capuz, como prueba su obra *el Descendimiento*

realizado para las lejanas tierras burgalesas en el año 1954 y en el que sigue la estela del escultor valenciano<sup>45</sup>.

Este es el verdadero sello, el legado que José Capuz Mamano dejó dentro de la Historia del Arte del sureste peninsular, es decir, la plena renovación del estilo, las formas y la estética de una expresión plástica como la escultura religiosa, aquejada de un inmovilismo que le había hecho quedar rezagada en la consideración de buena parte de la crítica de arte en España, que la veía ya como una mera actividad artesanal. Pero Capuz, junto a otro ilustrísimo escultor valenciano, Mariano Benlliure Gil, cuya obra *Redención* para la Semana Santa de Zamora en el año 1931 es el otro foco de la modernidad en la escultura religiosa hispana, logró revertir esta situación que tanto estaba perjudicando a la que, quizá, es una de las grandes expresiones plásticas autóctonas dentro del ámbito español y que, por momentos, no se ha valorado como merece: la imaginería sacra.

45 ALEMÁN SAINZ, F.: “La imaginería murciana llega a Castilla, un paso de Juan González Moreno” en Diario *La Verdad*, 15 de abril de 1954, p. 5.